MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVII, NR. 6

DIN SUMAR

6/2016

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DAN DEDIU

LAVINIA COMAN
ALEXANDRU HRISANIDE,
UN CAMPION AL AVANGARDEI MUZICALE

IRINEL ANGHEL
CE ESTE POSTUMANISMUL ?

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU DAN DEDIU 3

STUDII

OLEG GARAZ
GENURILE ISTORICE SOCIALE VERSUS GENURILE ISTORICE MUZICALE
DE LA TRADIŢIILE ORIGINARE LA CULTURA MASELOR (II) 19

PORTRETE

LAVINIA COMAN
ALEXANDRU HRISANIDE, UN CAMPION AL AVANGARDEI MUZICALE 44

ÎNTREBĂRI

IRINEL ANGHEL
CE ESTE POSTUMANISMUL? 73

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XI)
FONDUL SANDU ALBU (II) 78

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
DIALOGUE WITH DAN DEDIU 3

STUDIES

OLEG GARAZ
THE HISTORICAL AND SOCIAL GENRES VERSUS HISTORICAL MUSICAL GENRES
FROM ORIGINARY TRADITIONS TO MASS CULTURE (II) 19

PORTRAITS

LAVINIA COMAN
ALEXANDRU HRISANIDE, A CHAMPION OF THE AVANT-GARDE IN MUSIC 44

QUESTIONS

IRINEL ANGHEL
WHAT IS POSTHUMANISM? 73

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XI)
THE SANDU ALBU ARCHIVE (II) 78

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Dan Dediu

Andra Apostu

Dan Dediu. Grea povară să îl descrii în câteva cuvinte. Pentru cei care îl cunosc, un muzician complet și complex, curajos și fermecător în arta lui. Pentru cei care nu îl cunosc, o comoară gata să fie descoperită. Încercăm, în paginile ce urmează să atingem vârful aisbergului Dan Dediu...

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Aș vrea să încep cu anii de școală. Ați studiat pianul cu prof. Constantin Nițu, la Liceul Enescu. Amintiri din această perioadă?

D.D.: Eu am venit de la Brăila la București în clasa a VIII-a. La Brăila studiasem pianul și teoria cu profesoara Rodica Novaciar, în paralel, luasem - mai mulți ani - lecții cu pianistul Albert Guttman, la București, un mare muzician, cu care, de altfel, am rămas prieten până la dispariția sa prematură, și sunt prieten în continuare cu fiii săi, care erau de vârsta mea. La liceul Enescu chiar am fost coleg de bancă cu unul dintre ei, cu Mihnea. Acum Mihnea e în Canada, iar Sorin în Statele Unite ale Americii. Mama lor, doamna Irina Rusescu, o distinsă doamnă și o pianistă rafinată, a convins-o pe mama să încerc să dau examen de diferență la liceul de muzică ”George Enescu” din București. Așa că aveam 13 ani când am reușit la examenul de diferență și m-am trezit de unul singur, să-mi port de grijă la căminul din intrarea Filioara, unde elevii de la muzică împărțeau locurile cu cei de la coregrafie.

Apoi am intrat la clasa domnului profesor Constantin Nițu, de care mă leagă foarte multe amintiri și căruia îi datorez cam toată existența mea de pianist; sigur, venisem de la Brăila cu un anumit bagaj de repertoriu și tehnică, dar, realmente, tehnica pianistică propriu-zisă, bazele ei, mi-au fost puse de domnul Nițu. El a reușit să mă ambiționeze în așa fel, încât, de exemplu, ajunsesem în clasa a VIII-a, pe când mă pregăteam pentru treapta I, să studiez câte nouă ore pe zi la pian. Stăteam mai mult în liceu decât la cămin, iar la liceu studiam, când se lăsa seara, pe întuneric, fiind coleg ”de palier” cu Luminița Petre, Luminița Burcă, Maria Bîldea, care studiau la diferite alte instrumente, și îmi amintesc asta pentru că, pe atunci, la ora 20 se închideau toate luminile (așa era pe vremea lui Ceaușescu). Portarii, cumsecade, ne lăsau să studiem pe cei câțiva ”împătimiți”, doar cu lanternă sau la lumina lunii. Și studiam până la 9, 10, uneori chiar 11 noaptea, iar acest lucru cred că ne-a prins bine, pentru că ne-am ascuțit reflexele, într-un anumit fel.

Îmi aduc aminte de o întâmplare care confirmă ce am spus mai înainte: la examenul de bacalaureat, la proba de pian,

https://biblioteca-digitala.ro

cântam *Studiul în do diez minor* de Chopin. Adrenalină pură! S-a întâmplat ca, ajuns la ultima pagină a studiului, atunci când la mâna stângă încep salturile de octave, să se stingă lumina în sala ”George Enescu” a liceului. Eram atât de ”studiat”, încât nici nu mi-a păsat! Am continuat să cânt și am încheiat studiul fără niciun fals, pe o beznă totală! Desigur, am devenit un mic erou după aceea, iar cei care au fost în sală pot depune mărturie despre această ispravă. Într-adevăr, cât am fost în liceu, ca pianist am câștigat mai multe premii, inclusiv în Italia vreo două, la Senigallia și Varallo-Sesia. Una peste alta, a fost o perioadă de care îmi aduc aminte cu foarte mare plăcere. De altminteri, în clasa a XII-a am fost ales să cânt și cu orchestra liceului. Am cântat la concertul absolvenților partea I din *Concertul în fa minor* de Chopin, dirijor fiind domnul profesor Petru Andriesei.

A.A.: Ați fost, așadar, un pianist! Și totuși, în acești patru ani de liceu ați virat spre compoziție?

D.D.: Eu tot timpul am compus, încă de când eram mic. Am fost și rămân obsedat de compoziție! Pianul, pentru mine, a fost doar un mijloc de a ajunge la compoziție, după cum bine se poate vedea. Îmi amintesc că în clasa a VI-a a venit la Brăila, ca stagiar, un profesor de istoria muzicii, repartizat de la Conservatorul din București. Numele său era Mihai Damian, care terminase compoziția cu Anatol Vieru, și căruia i-am arătat tot ceea ce compusesem până atunci: fragmente dintr-o operă numită *Winnetou* și două concerte pentru pian și orchestră, orchestrate, după cum țin minte, așa cum m-am priceput. Aveam vreo 10 ani. M-a preluat și a făcut cu mine un fel de instrucție ”la pachet”, la rugămintea părinților mei: armonie, istoria muzicii, forme și așa mai departe. Eu îi duceam ce scriam, încercări, iar el mă „antrena”. După ce am ajuns în București, în 1981, a reușit și el să revină în București, iar astfel am putut să reînnodăm legătura. Mă duceam la el acasă, unde era o atmosferă foarte plăcută, mâncam cu el și cu soția lui Gabi, ascultam LP-uri, analizam partituri, aflam nume de compozitori, de cărți, scriam muzică și o argumentam. Așa că timpul liber mi-l petreceam fie la Mihai Damian, fie la Biblioteca ”Sadoveanu” – unde era un departament de partituri și puteai

https://biblioteca-digitala.ro

să asculți și discuri, *Orestiile* lui Stroe de pildă – sau la Biblioteca Centrală de Stat unde, îmi amintesc, am așteptat trei zile să mi se aducă reducția de pian și banda de magnetofon cu înregistrarea operei *Wozzeck* de Alban Berg, să o pot asculta. Cam asta era viața noastră, televizor nu aveam, internet nu aveam, în schimb aveam timp să citim, să ascultăm muzică, să facem ce ne interesează. Mihai Damian și soția lui au emigrat în Israel la finalul anilor '80. De atunci, am pierdut legătura cu ei.

A.A.: Cum ați ajuns să preferați compoziția pianului?

D.D.: Am avut marele noroc că, pe lângă Mihai Damian sau Constantin Nițu, am mai avut profesori dăruiți la liceul ”Enescu” din București, profesori care m-au apreciat. Bunăoară, am făcut teorie cu Doina Rotaru, estetică cu Adrian Iorgulescu și armonie și contrapunct cu Octavian Nemescu. Domnul Nemescu conducea, pe vremea aceea, un *Cerc de compoziție* benevol, în care strângea, din școală, elevii care aveau înclinații spre creație. În cerc erau colegi talentați și interesa(n)ți: eu eram în clasa a VIII-a, împreună cu Eugen Alcalay (care a plecat mai târziu cu o bursă a lui Leonard Bernstein, iar azi trăiește în Statele Unite ale Americii), dar mai erau Nucu Teodoreanu, care era clasa a XII-a, împreună cu Ioana Glodeanu și Constantin Secară. Era o chestie foarte simpatică, cu o deschidere culturală pe care nu o puteam spera în altă parte pentru vremea aceea. Domnul Nemescu ne era ca un guru. Ne indica ce să ascultăm și ce să citim, căci e foarte important pentru tineri să le spună cineva ce anume și cum anume să asculte sau să citească. Ascultam muzică nouă, erau un fel de cursuri universitare de muzică nouă. Eu știam de la început că vreau să fac compoziție, chiar dacă eram unul dintre pianiștii buni din generația mea. (Îmi cer scuze pentru tonul, vorba lui Dalí, *paranoic-critic*, dar chiar am dovezi!)

Domnul Nemescu l-a convins pe domnul Dan Buciu să mă accepte ca elev la teorie, armonie și compoziție, dar și la improvizație – pentru că pe vremea respectivă se cerea și improvizație la admiterea la secția de compoziție. Mie nu-mi era greu să improvizez, sincer vă spun, pentru că eram un pianist versatil, și în plus eram și orchestrator juvenil (pentru

https://biblioteca-digitala.ro

înregistrările tenorului Ion Fălculete, care mă plătea, ca elev, cu 100 de lei pe orchestrație) și acompaniator ubicuu al colegilor de la canto. În liceu, nu de puține ori, am acompaniat-o cu succes pe Angela Gheorghiu, și nu numai pe ea. Și, de multe ori, trebuia să improvizez *ad hoc* tot felul de acompaniamente, transpoziții, variațiuni... Deci, stăteam bine cu improvizația.

A.A.: Ați trecut, așadar, ușor peste examenul de admitere?

D.D.: Am intrat primul, dar nu a fost ușor. Țin minte că la proba de improvizație, în comisie erau maestrul Niculescu, maestrul Vieru, maestrul Pașcanu... la teorie examinatorul a fost Sorin Vulcu (auz, solfegii în 7 chei și 3 dictate – atonal, polifonic la 3 voci și armonic la 4 voci). Mai era o probă de temă cu variațiuni pe care trebuia să o scrii în trei ore. Eu mă antrenam cu ceasul pe birou: scriam variațiuni cât de multe puteam într-o oră și jumătate, iar în cealaltă oră și jumătate transcriam, pentru că nu se lua în considerare decât ceea ce scriai cu stiloul.

A.A.: Și ați ajuns la maestrul Niculescu...

D.D.: Da, m-a văzut la admitere și a preferat să mă ia pe mine în locul unei americance care trebuia să vină. Ea n-a mai venit...nu știu exact cum s-a întâmplat..., era o legendă care circula în anii aceia. Sigur, am intrat în zodia foarte fericită a unei gândiri extraordinar de clare, de limpezi, de cristaline, a unui om care citise mai multe biblioteci și care știa matematică, fizică și muzică la fel de bine. Un cititor extraordinar de filosofie și teologie, cu o memorie fabuloasă, dar și cu o disponibilitate de a ajuta, de a înțelege și de a modela sufletul fiecărui student.

Ne chema la el acasă, unde stăteam de vorbă 4-5 ore – așa m-am cunoscut bine cu George Balint, cu Adrian Nichiteanu, cu Nicolae Teodoreanu. Mai târziu, mergeam cu Valentina aproape săptămânal la maestrul Niculescu. Ne dădea cărți interzise pe atunci, multă teologie și filosofie, în franceză. Dar chema și studenți care nu erau ai lui. Ce-i drept, pe noi ne chema mai des. Făceam analize multe, pentru că el avea acces la partituri noi de la Paris, fiind un autor al editurii ”Salabert”, care-i trimiteau ultimele apariții. De pildă, maestrul Niculescu ni l-a revelat pe Xenakis, dar și pe Aperghis sau Grisey. Vedeam

https://biblioteca-digitala.ro

scriituri, notații, ne puneam diverse probleme, discutam în contradictoriu. Sigur, am învățat multe lucruri despre muzică și despre viață, în general, de la maestrul Niculescu.

Dar, pe atunci, am mai aflat ceva de la el, un lucru pe care l-am reiterat până prin anii 2000: la ora 12 noaptea, ora Bucureștiului, ora 11 ora Vienei, se transmitea la radio Austria 2 *Studioul de muzică nouă.* Acolo se dădeau muzici contemporane de la Graz, de la Donaueschingen, de la Viena. Cât am stat la Viena, în '90 și '91, ascultam și înregistram casete de la acest post de radio. Apoi, când m-am întors, iarăși nu prea aveai unde să asculți muzică nouă și am continuat, stând cu căști la un radio, de la 12 la 1 noaptea, să ascult, cu tot felul de păcănituri și paraziți, tot ce era mai nou în muzica de avangardă. Stroe și Niculescu făceau și ei același lucru, și ne-au vândut și nouă pontul. Sigur, ei mai primeau diverse partituri, muzici, dar nu era suficient.

A.A.: A fost și o perioadă efervescentă, în permanentă schimbare.

D.D.: Trebuia să fii la curent mereu și căutam ahtiați câte-o partitură mai interesantă! Acum e o altă paradigmă, 25 de ani mai târziu, sunt partituri *pdf* pe internet și le poți descărca gratis, dar nu te mai uiți la ele, pentru că nu mai ai timp să o faci. Atunci aveai timp, dar nu aveai partituri.

A.A.: Vorbiți despre o adevărată psihologie a actului predării compoziției.

D.D.: Predarea compoziției constă dintr-o adaptare permanentă a profesorului la specificul fiecărui student. Aplic acest principiu cu studenții mei, pentru că fiecare tânăr talentat este ca un grăunte de aur sau ca un diamant. El, sau ea, nu știe încotro s-o ia, dar știe ce vrea; e important să știe ce vrea, căci atunci poți să ajuți, oferind mai multe opțiuni, căi alternative de dezvoltare. Vezi ce-i place și ce nu, vezi cu ce se identifică și cu ce nu, dar în același timp este important să-i dai curaj pentru a începe să zboare. Mulți nu au siguranța mersului de unul singur și rămân ne-explodați, ca grenadele din război rămase ne-detonate.

Ca profesor, trebuie să le dai ”brânciul” ontologic pentru ca să explodeze! E important să știi *când* anume să le dai acest

https://biblioteca-digitala.ro

brânci, chiar dacă e dureros pe moment, pentru ca ei să capete încredere în forțele proprii. Acest lucru îi face să își dea seama care e drumul lor, și numai al lor, drum care nu se confundă cu cel al profesorului. Urăsc profesorii care fac mici ”Matrioșka” din stilul lor! Studentul nu trebuie să compună ca mine, dacă e la clasa mea. Poate să scrie exact pe dos, să abordeze o estetică opusă a ceea ce scriu eu! E mai ușor și mai comod să iei o rețetă deja verificată, care a dus la succes, dar asta nu înseamnă că e bine pentru propria dezvoltare! Eu le spun permanent studenților să se gândească și să facă numai ce cred ei în momentul prezent. Pentru simplul fapt că, peste 20 de ani, să nu le pară rău de muzica pe care au scris-o, chiar dacă ea se demodează! Să nu se uite în urmă și să se întrebe: ”De ce oi fi scris piesa asta?” Sigur că asta se întâmplă, mai cu seamă, celor care au un grăunte de oportunism (de fapt, toți avem în noi acest lucru), celor care încearcă să se ”orienteze” stilistic pe ce e la modă, pe ce merge la concursuri, adaptându-se cameleonic ”pieței”. Asta nu este o soluție pe termen lung, pentru că, într-un fel, te corupe interior, și-ți faci un mod de viață componistic aflat la nivelul stratului epidermic. Cred că trebuie să știi să-ți păstrezi autenticitatea a ceea ce simți și vrei să faci, a ceea ce poți să faci cel mai bine, să ai conștiința faptului că ”domnule, eu fac asta pentru că asta știu să fac cel mai bine, mă simt cel mai bine așa, e ceea ce *simt* și *vreau* să fac!”.

Compoziția, predarea ei, așa am învățat eu de la ambii mei profesori din facultate, Ștefan Niculescu și de la Dan Constantinescu, care mi-a fost profesor de compoziție după pensionarea oarecum forțată a lui Niculescu, este o *taină*. Întotdeauna trebuie să adaptezi pe student metodele de abordare și, mai ales, să te apropii de el sufletește și să-i descoperi, cu delicatețe, *forma mentis*. Ce înseamnă asta? Înseamnă să-i descoperi *background*-ul familial, mediul social din care provine, ce zonă culturală l-a influențat, ce cultură generală are, ce fel de talent (mai introvertit, unul mai extrovertit), ce muzică a cântat, ce muzică îi place, ce forță de susținere posedă, ce suflu muzical, ce fluență, ce înclinații expresive, și multe altele.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Aceste lucruri ne fac să evoluăm.

D.D.: Și duc la o percepție cinstită a publicului. Există posibilitatea ca ce compui după credința și putința ta să nu placă în mod unanim, pentru că nu se potrivește tuturor, și lumea este foarte diferită, dar măcar este o artă făcută la modul autentic. Nu trebuie să ne pervertim și să scriem toți la fel. Există public pentru oricare din noi.

Cam asta fac eu la clasa de compoziție, de-asta o și fac cu mare plăcere, pentru că, de fiecare dată, mă schimb, devin altul pentru fiecare student. Îi trimit să citească, deși uneori nu le place și realizează mai târziu efectul lecturii asupra muzicii pe care o scriu ei, mai ales asupra gustului estetic. M-am trezit cu un student care, în anul IV, mi-a spus că acum de-abia a înțeles de ce l-am pus să citească în anul I.

A.A.: Ați început să scrieți muzicologie odată cu teza de doctorat?

D.D.: Nu, mult mai devreme. De fapt eu am scris tot timpul. Am scris estetică, multă, am una sau două cărți în manuscris pe care nu le-am publicat niciodată și nici nu le public, am dat de ele acum de curând, despre muzica consolativă și muzica profetică, nici nu sunt scrise la calculator, ci la mașina de scris, vreo 80 de pagini... Mi-am făcut mâna în scriitură, e un lucru important.

A.A.: Nici teza de doctorat nu ați publicat-o, pentru unii este primul pas după terminarea cercetărilor...

D.D.: Pentru că mereu am vrut să o extind. Ar trebui să fie două volume din teza mea și mereu mi-am propus să lărgesc cadrul textului, să aduc și alte exemple în sprijinul sistemului arhetipal pe care l-am propus, dar nu am avut timp, am preferat mereu să compun. Deocamdată prefer așa, e mai bine. Am publicat însă alte lucrări, eseistică, în mare, dar și lucrări teoretice muzicale, lucrări de tehnică componistică și, nu în ultimul rând, lucrări de filosofie muzicală.

A.A.: Scrieți versatil, în stiluri diferite, dar vă simțiți foarte confortabil în orice zonă.

D.D.: Există două componente: pe de o parte trebuie să știi să-ți adaptezi mijloacele pentru mediul pentru care scrii, fie că e text sau muzică: dacă scriu pentru operă, scriu într-un fel

https://biblioteca-digitala.ro

diferit față de, să zicem, atunci când scriu pentru un ansamblu de muzică contemporană, și altfel pentru un cor de amatori. Sunt tot eu, dar schimb limbajul pentru că știu ce poate să facă formația respectivă sau artistul respectiv; pe de altă parte, a doua componentă este curajul, curajul de a apela la imagini cunoscute și de a le ”răsuci” astfel încât să scoți din ele un nou sens.

A.A.: Schimbați limbajul, nu și stilul?

D.D.: Greu de spus. Stilul este omul, dar dacă vorbim despre stil, cum spunea Jacques Derrida, atunci hai să vorbim de mai mult decât de unul! Dacă scrii pentru un cotidian, trebuie să adopți un limbaj, dacă scrii pentru o revistă de muzicologie vei adopta un alt limbaj, dacă scrii un editorial la un periodic universitar, un altul. Când ții un discurs în fața studenților vorbești într-un fel, iar când mergi la Academia Română vorbești în altfel. Iar la televiziune, iarăși altfel.

A.A.: Vorbind de curaj, cum vă simțiți mai confortabil, vorbind sau în scris?

D.D.: Pentru mine a fost un coșmar să vorbesc liber, dar a trebuit să învăț. Într-un fel, n-am avut încotro. Au fost situații când a trebuit să vorbesc, și atunci am improvizat, alteori am venit pregătit pentru un sfert de oră și a trebuit să condensez totul în cinci minute. E greu să vorbești când ai multe de spus și trebuie să alegi, pentru că nu ai prea mult timp la dispoziție. Dar tot ceea ce elimini, tot ceea ce arunci din text încarcă cu energie ceea ce păstrezi, e o lege nescrisă care funcționează întotdeauna. Atât scrisul, cât și vorbitul se învață exersând. Acum, dacă mă trezești din somn, pot vorbi liber despre orice.

A.A.: Poate prin aceste două mandate de rector al UNMB ați fost oarecum forțat să deprindeți vorbitul liber, în public.

D.D.: Cu siguranță că funcția de rector m-a ajutat să îmi găsesc energia de a scoate la iveală permanent idei cu conținut. Pentru că asta e problema vorbitului: să ai ce să spui! Sunt oameni pe care îi ascult câte o jumătate de oră și realizez că nu am înțeles nimic din ce-au spus. Nu-mi rămâne nicio idee. Mie mi se-ntâmpla exact pe dos la început: mă blocam pentru că aveam multe de spus și nu apucam să o fac. Dar nici

https://biblioteca-digitala.ro

așa nu e bine, să ai prea multe idei, pentru că ți se-nvălmășesc în cap și îți pierzi coerența. Cel mai bine e să ai două-trei idei pe care să le dezvolți, să le susții, să le argumentezi. Deci, nici profuzia de informație, dar nici lipsa ei nu sunt o soluție. În fața foii de hârtie ai timp să recitești, ai timp să revii, ai timp să te gândești la ritmul paragrafului. Cred că oamenii cu ureche muzicală reușesc să ritmeze și ideile, nu doar fluxul verbal.

A.A.: Cum vi s-a potrivit această poziție administrativă?

D.D.: Alții sunt mai în măsură decât mine să constate cum și dacă mi s-a potrivit sau nu. Dar că așa a fost să fie, se datorează faptului că am dorit să mă implic și oamenii mi-au acordat votul și încrederea lor. Pentru că, să nu uităm, am fost votat și nu numit în această funcție. Cred că am și reușit să realizez câteva lucruri: să ridic o clădire, să reabilitez o alta, să salvez multe situații și să ofer o viziune, împreună cu o excelentă echipă de conducere. Mă așteptam să fie foarte greu, și a fost, într-adevăr... Cred că cel mai greu lucru a fost faptul că am trecut prin câteva perioade foarte urâte, am prins tăieri de salarii, cu pensionări forțate, multe schimbări și multe lucruri pe care mi le-am asumat cu consum nervos, cu consum psihic, și, uneori, chiar cu lacrimi în ochi. Cred că acum la conducere e o echipă foarte bună, o conducere legitimă, tânără, dinamică, pe care o susțin și, la nevoie, o pot și sfătui.

A.A.: Ați coordonat artistic cinci ediții ale Festivalului SIMN (a șasea urmează în 2017). Cât de dificil este să manageriezi un festival?

D.D.: Este dificil, dar nu sub raportul programării, asta nu e greu, și toți colegii mei care au mai coordonat festivalul se pricep la lucrurile astea: încercăm să păstrăm programările într-un cadru democratic, programând cât mai mulți colegi din Uniune – pentru că, totuși, este un festival al Uniunii – mergând pe diverse politici de prime audiții, genuri, ansambluri, ș.a.m.d. Desigur, nu se pot programa într-un festival toate lucrările existente, asta ar fi o prostie. Dar, cum am spus, programarea este cel mai simplu lucru. Cel mai greu este să faci rost de bani, și să faci rost de ei la momentul potrivit. Pentru că mulți fac promisiuni, dar semnarea contractelor durează mult și deciziile, din experiență vă spun, se iau pe ultima sută de metri, înainte

https://biblioteca-digitala.ro

de festivalul din mai. Partea financiară este cea mai urâtă! Noroc că, de fiecare dată, intervine Uniunea Compozitorilor, care suplinește sau acoperă în ultimă instanță lipsa de finanțare. Aici trebuie să spunem că Societatea Română de Radio și Ministerul Culturii – uneori și Primăria, dar mai rar – ne-au ajutat în realizarea acestui festival de tradiție. Este un festival important și un festival de păstrare a unei „igiene" în materie de cultură muzicală. O igienă mentală și de gust estetic.

A.A.: Este festivalul o imagine a directorului său artistic?

D.D.: Cred că da. Orice facem, de fapt, este o imagine a noastră. După cum stilul e omul, așa și o ediție de festival este omul, este o reflecție a directorului artistic. Festivalul este o emanație a unei concepții despre viață, cum am spus și la ultima ediție. Deci, vrând-nevrând... e o creație. Totul se schimbă după conducere, de-asta e important ethos-ul managerial.

A.A.: Mergând către muzica dvs., ați scris peste 160 de opusuri. Aș vrea să-mi vorbiți despre muzica dvs. așa cum ați dori să fie ea percepută de public.

D.D.: Muzica mea e ruptă din viață și aș vrea ca și publicul să o perceapă ca atare. Este o expresie – vreau să cred – a pulsiunilor interioare ale omului contemporan și, în același timp, are o organizare în care cred, o organizare muzicală intrinsecă. Încerc să suprapun și să împac, în limite rezonabile, *o gramatică a compoziției cu o gramatică a ascultării*.

A.A.: Este o gramatică a dvs.?

D.D.: Vă dați seama că, la 160 de opusuri scrise, am anumite reflexe care sunt doar ale mele, dar care și ele pot fi împărțite în categorii de reflexe, în funcție de ciclurile de lucrări: reflexe simfonice, reflexe de operă, reflexe de muzică de cameră. Se pot găsi influențe de la o lucrare la alta, desigur. Dar cred că muzica e ca un șuvoi: permanent apare apă nouă, nu e o baltă în care stai și te bălăcești toată viața. Sigur că acest șuvoi poate avea apă de o anumită calitate, să fie apă curată de izvor de munte sau apă murdară de Dunăre, dar tot șuvoi rămâne!

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: De unde vine acest șuvoi, ce îl alimentează?

D.D.: Viața, în ansamblul ei. Oamenii cu care te întâlnești, relațiile pe care le construiești, locurile pe care le vezi, experiențele pe care le trăiești - toată această experiență de viață, la un moment dat, se filtrează prin sensibilitatea compozitorului și, astfel, poate fi formulată ca material muzical. Aici intervine foarte mult tehnica componistică. Multă lume simte, percepe și filtrează, dar sunt puțini cei care pot să exprime aceste lucruri prin sunete și ritmuri. Tehnica e o componentă ciudată, e *o combinație între talentul de a putea transforma sunetele în emoție și curajul de a o face*. Să dau un exemplu: doar cu două sunete, Bizet, în Carmen, reușește să-ți facă părul măciucă, iar un compozitor mediocru, utilizând aceleași două sunete, te plictisește de moarte. Cum e posibil așa ceva? Toți scriem cu aceleași sunete, și e o taină verificată faptul că, dacă ai trăit muzica pe care o scrii, dacă ai simțit-o, ea se transmite mai departe. Dacă nu ai simțit-o, nu se transmite. E ca un pocal pe care îl umpli cu un tip de energie psihică, care impregnează cu spirit și suflet acele embleme sonore, indiferent dacă e ritm, melodie, formă, volum, registru sau mod de atac. Dacă toate acestea sunt trecute prin filtrul auzului și al fluenței – pentru că asta e compoziția, înseamnă plasarea în fluență, să știi ce a fost înainte și să îți asumi ceea ce va urma –, atunci ele vor fi umplute cu viață, vor avea certitudinea vitalității. Dacă nu încerci, nu poți ajunge la această formă de certitudine. Sunt compozitori care, de multe ori, cred pur și simplu în propriul talent și în ceea ce au de spus, iar muzica le explodează în pagină, fără nicio reținere sau problemă.

A.A.: Aveți genuri preferate?

D.D.: Îmi place opera, îmi place orchestra. Mă simt bine în orice gen, cred, nu am preferințe în mod special.

A.A.: De ce tocmai Caragiale?

D.D.: Dacă vă referiți la opera ”O scrisoare pierdută”, atunci pot spune că totul a început ca o întâmplare și, ca orice întâmplare, a devenit destin.

A.A.: Aveți o estetică personală? Compozitorul își poate propune să aibă un tip de estetică sau totul vine din interior?

https://biblioteca-digitala.ro

D.D.: Am, desigur, dar una reieșită din credințele mele intime – că muzica e adevăr, vibrație și viață. Dacă-ți propui o estetică, nu cred că reușești, realmente, să scrii și muzică. Cred că drumul e invers: de la muzică la estetică. Mă rog, se poate să mă-nșel... Estetica e emanația unei concepții de viață, e ceea ce ești. Nu poți fi ceea ce nu ești, chiar dacă încerci.

Când sunt cu colegi compozitori cu care mă înțeleg, o fac din priviri atunci când ascultăm o muzică nouă. Știm după 10 secunde dacă e o energie autentică într-o muzică sau nu. Deci există totuși lucruri comune, cred că există și un fel de experiență suprarațională; nu înseamnă, Doamne ferește, că noi avem o sută de rațiuni, nu!, dar e o experiență care combină calculul matematic cu un ”ceva” indefinibil, dar perceptibil, un ”ton” poetic, o sonoritate, o stare, o dispoziție. Mai departe, este plasarea în timpul scrierii; după ce ai scris o piesă, după ce faci un fel de muncă de salahor, dar cu atenție la fiecare detaliu, trebuie să revii și să te pui în starea de flux, ca să vezi ce ți-a ieșit. Ca la o mâncare...Poți să pui ingredientele din rețetă, dar dacă nu pui suflet în ea, e cam fadă, nu?

A.A.: Cum vă găsiți timpul pentru a scrie, aveți o rutină?

D.D.: Da, eu compun dimineața și seara orchestrez. Seara merge aproape mecanic, dar dimineața este momentul cel mai bun, pentru că sunt odihnit. Munca compozitorului, scriitura propriu-zisă este de 40-50% muncă de rutină. Dimineața am toate forțele cu mine, compun, apoi pot să fac orice, administrație sau orice altceva, pentru că mă simt împlinit, asta e foarte important. E un fel de purificare prin creație! Dacă compui jumătate de oră și intri în stare, poți să o faci două zile după aia încontinuu. Te rupi dacă te scoli de la masă, desigur. Cum spunea Tiberiu Olah: de-abia te încălzești după patru ore! Când intri în starea lucrării și știi ce urmează și cum ai vrea să continue – având în fața minții o infinitate de posibilități -, în 2-3 zile poți să termini o parte de simfonie! Sigur că, dacă te rupi mereu, lucrezi câte 10 minute pe zi... e mai greu să obții un șuvoi componistic, dar nu e imposibil! Sunt și compozitori care lucrează așa. Și eu am lucrat așa, și vă pot spune că nu se cunoaște această segmentare dacă știi să intri, de fiecare dată, în fluență, să te ”arunci” în șuvoiul muzicii.

https://biblioteca-digitala.ro

După mine, în asta constă talentul componistic, în fascinația actului în sine de a compune, precum ai săpa într-o mină. Vorba lui Stravinski, dintr-un interviu: ”Îmi place să compun. Îmi place să compun chiar mai mult decât îmi place muzica!”

Lucrul cel mai extraordinar mi se pare că este următorul: la fiecare cotitură trebuie să faci o alegere. Ce instrument, ce sunet, ce acord, ce ritm alegi... este un act de curaj permanent și chiar un act de management, de decizie, de opțiune. Trebuie să iei decizii, nu poți să împaci și capra și varza. Și mai e un secret pe care l-am aflat: dacă tu crezi într-un lucru, du-l la extrem pentru că el abia atunci va convinge! Dacă e ”călduț”, nu va convinge pe nimeni!

A.A.: Vorbiți-mi despre preferințele dvs. din alte zone artistice. Pictură, literatură... poate alte zone artistice?

D.D.: Îmi place să explorez în alte forme artistice, dar și în gândirea filosofică și științifică. Mă inspiră și îmi dă idei. Indiferent sub ce formă, că e filosofie, fizică, film, fotografie (ca să mă păstrez în orizontul literei f) sau orice altceva, absorb informații și cunoaștere din mai multe surse pe care încerc să le adaptez în compoziție. Pentru mine, tot ceea ce mă înconjoară e o pradă pentru a-mi hrăni muzica. Sunt ca un vânător cu arma la picior, tot timpul.

A.A.: Sunteți fondatorul unuia dintre cele mai constante ansambluri de muzică nouă, Profil. De unde a pornit inițiativa? Exista o nevoie de interpreți de muzică nouă? Mai există?

D.D.: Am plămădit această idee multă vreme. De-abia în 2003 a fost să se închege, grație unui proiect câștigat în Germania de Valentina Sandu-Dediu, de susținere a tinerilor compozitori români prin acordarea de comenzi. Fundația muzicală Ernst von Siemens a derulat prin Institutul Goethe și Universitatea Națională de Muzică din București acest proiect, prin care în jur de 30 de tineri compozitori români au beneficiat de comenzi și de prima audiție a lucrărilor lor. Aceste prime audiții au fost realizate de interpreți care, apoi, aveau să se reunească sub numele de *Ansamblul Profil*. De atunci, am continuat să ne extindem, să avem turnee, să abordăm repertorii diverse și am reușit să căpătăm un contur, un ”profil” clar în viața de concert românească. Sunt interpreți

https://biblioteca-digitala.ro

extraordinari, dedicați și săritori, aș spune chiar o ”familie” spirituală care conlucrează eficient și prietenește sub bagheta experimentatului și charismaticului Tiberiu Soare, dirijorul ansamblului. Eu mă ocup de direcția artistică, de programare și de toată logistica din spate. Am conceput Ansamblul ”Profil” cu un anume profil și nivel profesional și doresc să și-l păstreze ca atare și pe viitor. Nu e ușor, dar sper să reușim!

A.A.: Ați primit numeroase premii și distincții, care ar fi cel care vă onorează cel mai mult sau care vă este mai aproape de suflet?

D.D.: Toate onorurile și premiile sunt la fel de importante pentru mine și la fel de aproape de suflet. Mă simt bine când munca îmi este recunoscută, la fel cum sunt nespus de mulțumit dacă interpreții lucrărilor mele se entuziasmează și cântă cu plăcere ce am scris pentru ei. Interpretarea muzicii sale și un premiu primit sunt cele două izvoare de fericire pentru un compozitor, care-și petrece majoritatea timpului la masa de scris, încovoiat peste partitură.

A.A.: Ce părere aveți despre muzica de astăzi? Chiar despre cea care depășește porțile academice? Muzica pop sau rock, poate aveți artiști pe care îi apreciați?

D.D.: Am o părere proastă. Există un ocean de prost gust și câteva insule ce au rămas neînghițite de acest ocean. Dar există Arhiva: întotdeauna există tradiția și muzeul, în care ne putem refugia. Nu știu dacă e o soluție. În orice caz, urmăresc diversitatea muzicii și încerc să o înțeleg. Sunt deschis la tot felul de muzici și le pot aprecia într-o anumită măsură. Nu pot să zic că-mi și plac. Dar le apreciez zelul și zbaterea interioară. Ascultatul meu seamănă mai mult cu o tehnică radiestezică, căutând apă sub pământ cu nuiaua de alun. Încerc să detectez depozite neexplorate de expresie muzicală, pe care să le detonez în muzica mea. E o ascultare interesată și egoistă, recunosc...

A.A.: Ce face compozitorul Dan Dediu pentru a se relaxa?

D.D.: Mă uit la canalul de gastronomie Paprika-TV. Mi se pare fascinant, poate pentru că e vorba tot de un fel de compoziție, dar cu alimente.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu
Dialogue with Dan Dediu

Dan Dediu: My music is rooted in real life and I would like the audience to perceive it as such too. It is – I like to believe – an expression of the inner pulsations of contemporary man and, at the same time, it has a structure in which I believe, an intrinsic musical structure. I try to juxtapose and reconcile, within reasonable limits, a grammar of composition and a grammar of listening. I think music is truth, vibration and life. If you set out for a certain type of aesthetics, I think you will not really succeed in writing music too. I think the journey is the other way round: from music to aesthetics. Because aesthetics is the emanation of a conception of life, it is what you are. You cannot be what you are not, even if you try. At each turn you must make a choice. What instrument, what sound, what chord, what rhythm you choose... is a permanent act of courage and even an act of management, of decision, of option. And there is one more secret I have learned: if you believe in something, take it to the extreme, as only then will it become convincing! If it is "lukewarm", it will not convince anyone! Regardless of the field – be it philosophy, physics, film, photography or anything else – I absorb information and knowledge from several sources that I try to adapt to composition. To me, everything that surrounds me is prey that can feed my music. I am like a hunter gun at the ready all the time.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

„Genurile” istorice sociale versus genurile istorice muzicale

De la tradiţiile originare la cultura maselor (II)

Oleg Garaz

(continuare din nr. 5 / 2016)

Etapa a treia: infantilizarea

În calitatea lor de arhetipuri, cântecul şi dansul deţin un spectaculos potenţial (re)generativ care le asigură o istorie pornind din timpuri imemoriale şi, în acelaşi timp, le permite revenirea şi instaurarea drept gen dominant în muzica secolului al XX-lea. După o primă etapă a culturii maselor de maturi proletari răsturnând guverne (1917) şi ulterior, într-o a doua etapă, următoarele generaţii de maturi construind fie socialismul în URSS, fie un imperiu paneuropean în cel de-al III-lea Reich german, începând cu anii '50 ai aceluiaşi secol, ia naştere o a treia cultură a maselor, una nemaiîntâlnită în toată istoria omenii – *cultura maselor de adolescenţi*. În atmosfera Războiului rece declanşat între foştii aliaţi (URSS şi ţările democraţiilor occidentale), în contextul radicalizării avangardelor muzicale a anilor '40-'50, elitizarea jazzului care după perioada *bebop* intră în etapa *cool* şi ulterior *free*, erupţia natalităţii de după încheierea celui de al Doilea Război Mondial determină o spectaculoasă răsturnare demografică şi scoate în prim-planul existenţei sociale un nou tip de actant –

https://biblioteca-digitala.ro

adolescentul. De această dată criteriul accesibilităţii nu rezidă în reformularea pe criteriu de apartenenţă la clasă socială, de la elite înspre mase, ci în totalitate pe criteriul vârstei. Cultura maselor de tineri emerge şi se impune – deja la nivelul anilor '50 – drept o determinantă esenţială de reformulare a rhythm'n'bluesului în rock'n'roll ca şi contrapondere conceptuală faţă de cultura canonului clasic şi avangardist, faţă de jazzul intelectual-experimental şi în general faţă de arta „înregimentată" comercial a marii industrii culturale. Adolescenţii îşi formulează cultura într-un ambient deja pregătit s-o primească, s-o asimileze şi s-o şi articuleze prin convergenţa tuturor mijloacelor deja elaborate anterior cu scopul *masificării.* Transformarea imaginii sociale de la una stratificată (după modelul *castelor* religioase sau profesionale din India sau a ghildelor europene medievale de meşteşugari) în una tot mai omogenă determină o reformulare radicală a imaginaţiei şi percepţiei, a sensibilităţii şi interacţiunii, iar în planul gândirii şi practicii muzicale produce efecte de dislocare a artei înalte în favoarea *genurilor populare* cu o puternică, dacă nu şi exclusivă, bază pe genul de *cântec* şi pe tipologiile coregrafice ale *dansului de societate*. Astfel, dacă într-o societate stratificată (Ev Mediu, Renaştere sau Iluminism) este vorba despre o foarte strictă delimitare şi chiar izolare a gândirii şi practicii muzicale în ansambluri de genuri practicabile exclusiv în biserică, în castel, în salon sau la bâlci, în imaginea unor sfere de existenţă socială polarizate la extrem, atunci începând cu epoca revoluţiilor (din 1789) straturile sunt lansate într-o interacţiune de amestec şi omogenizare tot mai puternice. Ansamblul şi ierarhia genurilor muzicale va oglindi fidel fiecare mutaţie în planul stratificării, ordinii şi dinamicii sociale.

Masificarea deţine şi semnificaţia de *înghesuială* într-un spaţiu cultural tot mai dens populat de noi şi noi tradiţii, stiluri, canoane şi, evident, genuri ale muzicii. Dacă în Evul Mediu poate fi luată în considerare polarizarea doar între muzica tradiţională a maselor (orală şi anonimă) şi muzica bisericii, ulterior (începând cu a doua jumătate a secolului al XII-lea) apare un al treilea actant – cultura componistică profesională a organumului, motetului şi missei. Aservit muzicii religioase, după 1700 acest filon adoptă direcţia laicizării şi după o spectaculoasă evoluţie timp de peste două secole, timp în care

https://biblioteca-digitala.ro

ca şi culturi separate se nasc şi se dezvoltă opera şi simfonia, înspre mijlocul secolului al XX-lea, doar cultura componistică profesională evoluează deja în cel puţin trei filoane majore ale gândirii şi practicii muzicale academice: filonul muzicii tributare (neotonal şi neomodal), filonul muzicii avangardiste şi filonul muzicii exprerimentale, într-o opoziţie de (auto)excludere faţă de filonul muzicii de jazz asociat într-o mare măsură muzicii comerciale şi, în consecinţă, culturii maselor. În acest deja imposibil de strâmt „negru de stiluri şi genuri" se inserează cultura *rock'n'rollului* (Chuck Berry, Bill Haley, Elvis Presley) anilor '50, cu o extindere înspre *pop-rockul* britanic al anilor '60 (*Beatles* şi *Rolling Stones*), şi cu muzica rock în genurile (stilurile) *hard* (*Deep Purple*), *hard'n'heavy* (*Led Zeppelin*), *psychedelic* (*Pink Floyd*), *progressive* sau *art* (*Gentle Giant* împreună cu *Emerson, Lake & Palmer*) şi a muzicii electronice a anilor '70 (*Kraftwerk*). Într-un vârtej aiuritor urmează în acelaşi deceniu genurile *punk* (*Sex Pistols*), *disco* (*Boney M*), *euro-pop* (*ABBA*), naşterea din *hard-rock* şi *hard'n'heavy* a rockului *metal* (*Metallica*), *thrash* şi *speed* (*Sepultura* şi *Slayer*) şi *death* (*Death*) în anii '80, a *rapului*, *hip-hopului*, *techno*, *trans*, *house* în anii '90. Însă această „compresie" a stilurilor şi genurilor este doar una din consecinţe, cea culturală, axată pe cântec şi dans[1].

La origini, masificarea s-a referit la dislocări masive de populaţii rurale în mediile urbane industrializate în calitate de

[1] „Explozia scrierii de cântece populare – de la George Gershwin şi Cole Porter în anii '20 la Dylan şi Lennon cu McCartney în anii '60, Stevie Wonder în anii '70, Michael Jackson în anii '80, Prince în anii '90 şi Bruno Mars şi Adele în propria noastră actualitate – este un extraordinar fenomen de afirmare a vieţii". Aşa cum arată Howard Goodall în continuarea textului său, emergenţa, răspândirea „virală" şi instaurarea indicelui comercial al vânzărilor care este *pop-* (de la *popular*) drept criteriu valorizant exclusiv, instantaneu situează muzica tradiţiei componistice profesionale (din perioada 1600-1900) la polul opus drept *non-popular* sau, cu alte cuvinte, *clasic* sau *învechit.* În contextul noii culturi *pop-*, una axată pe accesibilitate din evidente considerente de piaţă, întregului domeniu al practicii componistice profesionale îi este ataşată eticheta de *antic şi formal*; in: Howard Goodall, *A Story of Music*, London: Vintage Book, 2013, p. 250.

https://biblioteca-digitala.ro

mână ieftină de lucru, cu un început în Anglia secolului al XVIII-lea. Tot acestea au fost şi cauzele Războiului de Secesiune câştigat de statele Nordului industrializat în faţa statelor Sudului sclavagist. Iar consecinţele masificării au fost atât revoluţiile proletare, cât şi cele două războaie mondiale, care au determinat rescrierea ordinii sociale în Europa pentru aproape întreg secolul al XX-lea. Pentru o primă etapă a masificării, situaţiile-cheie sunt dezvoltarea spaţiilor urbane cosmopolite în defavoarea ruralităţii tradiţionale, precum şi industrializarea forţată. Ori, rescrierea listelor de valori culturale, la rândul ei, este consecinţa unui cumul de procese începând cu disoluţia familiei ca nucleu primar al societăţii, a conceptului de stat naţional (în varianta bolşevică-sovietică în opoziţie cu nazismul german), extinderea transfrontalieră şi redefinirea transnaţională a marilor organisme economice-industriale. Pentru a menţine rata accelerării exponenţiale a dezvoltării sociale era nevoie de un cu totul alt tip de efort şi, respectiv, de un cu totul alt tip de organizare. Concentrarea maselor de oameni în oraşele industrializate a fost singura soluţie viabilă.

Un al doilea stimulent al masificării a fost progresul tehnologic şi orientarea aproape obsesivă a acestuia înspre comunicare şi acces până la fiecare membru individual al masei urbanizate de oameni. Altfel spus, a apărut problema controlului prin comunicare, situaţie la rândul ei exponenţial mai complexă şi de un cu totul alt ordin de dificultate decât simpla comunicare verbal-audibilă într-un salon nobiliar, într-o catedrală sau într-un teatru de operă şi filarmonică. Iar răspunsul tehnologic la această nevoie a fost inventarea înregistrării pe disc, a fotografiei, a radioului, a cinematografului, şi la limită, industrializarea şi comercializarea comunicării prin tehnologia reproducerii mecanice.[1] Noile invenţii sunt puse în slujba informării şi agrementului, cu consecinţe inimaginabile în perioada modernismului iluminist, clasicist sau romantic. În aceste condiţii se nasc conceptele de *propagandă* şi *publicitate*, precum apar şi noi instituţii sociale destinate interacţiunii cu

[1] În formularea conceptual-analitică a acestei probleme, indispensabil este celebrul text al lui Walter Benjamin intitulat *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, in: Walter Benjamin, *Iluminări*, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2002.

https://biblioteca-digitala.ro

masele, suplimentare celor moştenite de la generaţiile precedente – cinematografe, baruri, music- şi dance hall-uri, cluburi ş.a.[1] Masificarea cu conotaţii industriale pătrunde şi în muzică, spre exemplu, prin baletul *Сталь* [Oţelul], op. 19a (1927), în patru episoade, compus de Alexandr Mosolov (1900-1973), din care supravieţuieşte doar primul – *Завод: музыка машин* [Uzina: muzica maşinilor], baletul *Стальной скок* [Saltul de oţel], op. 41 (1926) de Serghei Prokofiev sau chiar lucrarea simfonică *Pacific 231* (1923) aparţinând lui Arthur Honegger. Drept indiciu al masificării ar putea fi considerată şi valoarea cântului coral al maselor proletare mărşăluitoare în societăţile totalitare ca imagine sonoră a unui nou tip de cultură focalizat pe valoarea exclusivă a grupului, comunităţii sau a masei de oameni împărtăşind aceeaşi credinţă ideologică.

Cu un început în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cultura maselor progresează galopant, compensând în salturi cuantice diferenţele, acumulând experienţă şi repertorii, formulându-şi panteonul de compozitori şi interpreţi şi astfel concurând cu succes tradiţia componistică profesională. Însă în comparaţie cu tradiţia muzicii elitiste serioase, una tot mai „bătrânicioasă", tot mai „obosită", „învechită", „antică" şi tot mai obsesiv preocupată de propria „întinerire" prin focalizarea pe noutate cu orice preţ, cultura maselor întinereşte la propriu atât în virtutea celor două războaie mondiale în care au fost tocate zeci de milioane de maturi, cât şi în sensul nevoii de noi conţinuturi, diferite de ale generaţiilor bunicilor şi părinţilor. Cultura adolescenţilor din anii '50 şi '60 este o (contra)cultură a *infantilităţii*, o ideologie a detaşării de imperativele existenţei colective mature, a iresponsabilităţii, neangajării şi nealinierii asumate la valorile conformiste, a intensităţii şi a distracţiei. În această a treia etapă de evoluţie a culturii maselor, opţiunea pentru simplitate rezultă dintr-o evidentă *imaturitate* a

[1] „Muzicieni profesionişti celebri în anii '20 precum Cole Porter, interacţionau cu publicul lor (vast) în cluburi, baruri, teatre, cinematografe şi săli de dans – o petrecere la care toţi erau, în fapt, invitaţi – într-un fel situat la universuri depărtare de saloanele aristocratice ale palatelor imperiale vieneze cu acces condiţionat prin invitaţii, unde Mozart şi Haydn erau obligaţi să-şi exercite meseria."; in: Howard Goodall, *Ibid.*, p. 251.

https://biblioteca-digitala.ro

promotorilor şi susţinătorilor acestui nou tip de cultură. Chiar dacă şi în opoziţie cu *ignoranţa* culturală a maselor de muncitori, ţărani sau soldaţi (un rol social nu mai puţin important în secolul al XX-lea), *imaturitatea* adolescenţilor preia rolul argumentului decisiv în reafirmarea *cântecului* şi *dansului* ca priorităţi şi dominante culturale pentru a doua jumătate a secolului trecut. Pornind de la ipostazele „orgiastice" ale isteriei rock'n'roll, o nouă formă *sincretică* a cântului dansant, noile conţinuturi ale genului de cântec sunt „forjate" pornind de la balada şi cântecul anglo-saxon, spre exemplu, în creaţia celor de la *Beatles.* Noua paradigmă s-a dovedit una nu doar hiperfecundă în sens tipologic, reprezentativă şi exemplară în sensul conţinuturilor şi formelor, ci şi o sinteză cu adevărat originală prin amorsarea mai multor direcţii conceptuale devenite clasice pe întreaga durată a activităţii celor patru muzicieni – John Lennon, Paul McCartney, George Harrison şi Ringo Starr. Aşa cum arată Howard Goodall în cartea lui, practicând, în fapt, genul de *cântec*, cei patru muzicieni au implementat pe scară largă un şir de inovaţii spectaculoase: sonorităţile orchestrei clasice (*A Day in the Life*), orchestra de alămuri (*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*), cvartetul de coarde (*Yesterday*) sau harpa (*She's Leaving Home*), harpsicordul (*Fixing a hole*), harmoniumul (*We can work it out*), trompeta piccolo (*Penny Lane*), ukulele şi banjo (*Honey Pie*), melotronul (*Strawberry Fields Forever*), precum şi orientarea înspre muzica şi instrumentele culturii indiene (*Within you, without you* şi *Norvegian wood*), dar şi aranjamente cvasi-corale în stilul culturii înalte occidentale (*Nowhere Man*). Ar fi de remarcat faptul că primul album produs de percuţionistul Ringo Starr după separarea de *Beatles* – *Sentimental Journey* (1970) – este, în fapt, o „culegere" de cântece populare între anii '20-'50 (printre care *Night and Day* de Cole Porter, *Dream* de Johnny Mercer, ambele făcând parte din *Great American Songbook*). La rândul lui, chitaristul George Harrison este cunoscut pentru pasiunea lui pentru muzica indiană, dar şi pentru prietenia cu celebrul interpret indian Ravi Shankar. În concluzie:

> [...] albumele de studio ale *The Beatles* create cu producătorul George Martin între anii 1965 şi 1970 –

https://biblioteca-digitala.ro

Rubber Soul, *Revolver*, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, *Magical Mystery Tour*, *Yellow Submarine*, *The White Album*, *Abbey Road* şi *Let It Be* – sunt ca o vastă, fericită şi caleidoscopică aventură prin istoria muzicii.[1]

În comparaţie cu această juvenilă avântare înspre un viitor al unei improbabile maturităţi (pentru unii dintre muzicieni niciodată atinsă – Jim Morrison/*The Doors*, mort la doar douăzeci şi şapte de ani, John Lennon/*The Beatles*, împuşcat la patruzeci, Freddy Mercury/*Queen*, răpus de SIDA la patruzeci şi cinci), orientarea muzicii tradiţiei academice serioase apare drept una îndreptată înspre un trecut anacronic depăşit şi uzat moral. Atitudinea în egală măsură ironică şi „futuristă" faţă de muzica tradiţiei înalte apare atât în piesa *When I'm sixty four* (Beatles), cât şi în afirmaţia lui John Lennon – „Jos cu Beethoven!".

Însă aspectul implicit cultural al inovaţiei este amplificat prin completare de argumente de un cu totul alt ordin. În contextul unei culturi comerciale a agrementului „industrializat" se impun două cuvinte-cheie care sunt *management* (gestionare) şi *marketing* (piaţă). Prin comparaţie, este mult mai facilă şi rapidă, deci eficientă, înregistrarea şi implementarea unui *cântec* decât a unei *simfonii*, iar publicul reacţionează într-un mod mult mai rapid şi mai eficient la un *hit* formulat în termeni de *commercial* (spot publicitar) cu o durată nu mai

[1] Howard Goodall, *Ibid*., p. 308-309. Albumul *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* este unul dintre cele mai timpurii şi dintre cele mai pregnante semne prevestitoare ale postmodernismului. Realizat în 1967, cu doisprezece ani înaintea celebrului raport al lui François Lyotard prin care postmodernismul îşi găsea o legitimare teoretică, albumul devine un simbol cultural pornind chiar de la celebra imagine de pe copertă. Muzica albumului se regăseşte mai degrabă într-un caleidoscopism carnavalesc al deghizării, dovedind mai degrabă (i)maturitatea (ludică) a celor patru *The Beatles*, semantica recuperativă a coperţii – o „îmbulzează" de chipuri celebre –, decadentismul ostentativ, abuzul barocizant de detalii sugestive, atmosfera pompoasă şi luxuriantă a întregii imagini, la limita kitsch-ului, îşi găsesc o „replică" atât în piesa *Bohemian Rhapsody* de pe albumul *A Night at the Opera* (1975), cât şi în concepţia întregului disc aparţinând formaţiei britanice *Queen*.

https://biblioteca-digitala.ro

mare de trei minute, decât la o şedinţă ritualizată a unui concert pentru tineret prezidată de Leonard Bernstein însuşi. În consecinţă, este vorba şi despre obţinerea unui *feedback* mult mai rapid în cazul muzicii comerciale, fapt reflectat în statistica vânzărilor de discuri şi bilete la concerte, festivaluri şi turnee.

În ceea ce priveşte vastitatea repertoriilor produse, Howard Goodall trage o concluzie revelatorie:

> Cantitatea însăşi a cântecelor compuse, a albumelor înregistrate şi a carierelor lansate la începuturile evului pop nu ar trebui să ne orbească în ceea ce priveşte faptul că în termeni pur muzicali, o vastă majoritate a melodiilor, armoniilor şi ritmurilor erau în egală măsură relativ limitate şi relativ statice fie în comparaţie cu jazzul, fie cu muzica clasică a secolelor al nouăsprezecelea şi al douăzecelea. Peste o sută de ani, beneficiind de o postumă şi dezinteresată înţelegere, va fi posibil să se descrie vastele întinderi ale repertoriului pop, rock şi soul ca variante ale unui şablon bazic al bluesului, cu o pulsaţie a percuţiei de patru timpi într-o măsură, o succesiune (armonică - n.a.) compusă din trei până la douăsprezece acorduri şi un bufet cam sărăcuţ de instrumente la alegere precum: ghitara, bas, clape şi percuţie.[1]

Etapa a patra: fluidizarea

Privite din interior prin grila conţinuturilor proprii, etapele muzicii maselor se situează la „evuri" distanţă unele de celelalte. Dată fiind şi diferenţa între modelele de organizare socială – totalitarismele vest- şi est-european şi democraţiile euro-americane –, ar putea fi vorba despre două *fluvii* culturale paralele, fiecare evoluând după propriile precepte (ideologic versus comercial).

Atât puterea mutaţiilor, cât şi distanţele evolutive parcurse, impun imaginea *saltului* ca normă în ambele sensuri – cantitativ şi calitativ – ale unei progresii temporale. Intervalele de timp alocate fiecărei etape sunt tot mai *scurte*, viteza

[1] Goodall, *Ibid.*, p. 301.

https://biblioteca-digitala.ro

desfăşurării ajunge să fie una tot mai *mare* şi drept consecinţă, diferenţele chiar şi între două epoci alăturate din cadrul aceleeaşi culturi să se prezinte drept *juxtapunere* şi nu trecere gradată. Identitatea (genul) fenomenelor culturale şi în special a celor muzicale tinde înspre o tot mai pronunţată ştergere a descendenţei genealogice, o disimulare a originilor şi astfel o rupere tot mai evidentă cu propriul trecut. Iar dacă în etapa timpurie, a revoluţiilor europene, originea tradiţională (rurală sau urbană) a cântecelor este vizibilă, atunci originile unei piese aparţinând rockului progresiv, stilurilor funk, hip-hop, jazz-rock, sau trash-metal reprezintă consecinţa unor medieri stilistice-culturale extreme atât ca număr al stilemelor implicate, cât şi ca număr de etape de sinteză parcurse.

Spre deosebire de „impenetrabilitatea" stilistică a muzicii clasicismului vienez, fapt care îi asigura recognoscibilitatea, o pretinsă superioritate şi astfel o indiscutabilă nobleţe, cultura muzicală contemporană tinde înspre permanentizarea stării de *fuziune continuă*, deja demult legiferată ca *manierism universal*, afirmându-şi hiper-laicitatea ca opoziţie radicală faţă de orice idee de elitism, autoritate şi, astfel, longevitate culturală. Ideologia asumată a infantilităţii adolescentine nu deţine, ca în cazul maturilor serioşi şi formaţi ca Beethoven sau Bach, nici cea mai elementară conştiinţă a temporalităţii şi, implicit, a perenităţii. Pariul adolescenţilor nu este cu nefiinţa, ci cu autocunoaşterea prin agrement.

O ultimă nouă stare a muzicii maselor, una contemporană, este iniţiată, la rându-i, prin convergenţa mai multor factori: înnoirea din interior a tradiţiei academice şi adoptarea muzicii *minimaliste* drept o ultimă nouă paradigmă a gândirii muzicale înalte (Leonard B. Meyer), continuarea evoluţiei culturii-*pop* şi a tradiţiilor *rock* şi *jazz*, în direcţia complexităţii conceptual-structurale şi a sintezei cu practici muzicale conexe (*fusion* pentru jazz, *art-rock* pentru muzica rock, precum şi *jazz-rock* pentru ambele tradiţii), extinderea şi mondializarea industriei muzicale vestice (euro-americane) cu întreg ansamblul standardelor sale imagistice, de formă şi de conţinut, şi următorul salt tehnologic prin care societăţile dezvoltate ale Occidentului intră în *era digitală* (Nicholas

https://biblioteca-digitala.ro

Negroponte)[1] şi, concomitent, în perioada istorică definibilă drept *postmodernă*. În această nouă epocă a masificării, a patra, precepte dominante devin *neîncrederea* (în metanaraţiuni, autoritate şi oricare alt adevăr cu pretenţii absolute), *fragmentarismul* (în opoziţie cu integralismul şi totalitarismul modernist) şi *recuperarea* trecutului cultural, la care se adaugă alte trei concepte privind noua stare a materialităţii – *simulacrul* (ca replică, Jean Baudrillard), noua stare a producerii de bunuri – *informatizarea* (computerizată) şi, drept corolar sintetizant, noua formă a totalizării, uniformizării şi masificării sociale care este *globalizarea*. În realitatea definită astfel nici măcar criteriul vârstei nu mai are vreo relevanţă, deoarece, după cum afirmă Mario Vargas Llosa, astăzi cultura înseamnă *distracţie*, deţine statut de *consumabil*, iar valoarea este evaluată drept una exclusiv *comercială*[2].

Locul marilor forme culturale ale literaturii, picturii, ale dansului, sculpturii, ale muzicii înalte sau ale filosofiei şi ştiinţei, sunt preluate de emisiunile de televiziune – talk-show-uri, ştiri sau transmisiuni de la evenimente sportive –, filme şi seriale (Hollywood şi Bollywood), desene animate (industria japoneză de *animé* şi *manga*), jocuri virtuale, marea industrie de divertisment audio-vizual şi, în general, transferul în *mass-media* (scrisă, radio sau televizată) a existenţei lucrurilor *importante* şi astfel considerate drept *valoroase.* De la lectura *cuvântului* scris la urmărirea *imaginii* şi audierea fondului *sonor* (verbal, muzical sau ambiental), de la cogniţia *activă* la absorbţia *pasivă*, la fascinaţia de unică folosinţă şi la fierberea *rece* a unei indecizii deziderative fără cauză, scop şi finalitate.[3] Societatea umană tinde să devină una *fluidă* prin ştergerea treptată a definiţiei privind *diferenţa*: diferenţa între sexe,

[1] Este vorba despre sintagma care-i aparţine arhitectului american de origine greacă Nicholas Negroponte. Expresia reproduce titlul traducerii în română (Bucureşti: All Educational, 1999) a faimosului volum *Being Digital* (1995).

[2] Mario Vargas Llosa, *Civilizaţia spectacolului*, Bucureşti: Humanitas, 2016, p. 27 (ideea distracţiei), p. 28 (ideea consumabilului) şi p. 28-39 (ideea valorii comerciale).

[3] Ieşirea din cultura cuvântului scris şi emergenţa noii oralităţi este o constatabilă şi notabilă realizare culturală a celei de a patra etape a culturii masificate.

https://biblioteca-digitala.ro

atomizarea conceptului familie ca nucleu al societăţii, diferenţa între stările sociale, între naţiuni, între munca intelectuală şi cea de producţie materială, între intelectual şi visceral sau venal, între cultura înaltă şi cultura maselor, între operă şi produs, între creaţie şi producţie, între autor şi public, între interpret şi public, între aparenţă şi esenţă (i.e. valoare), între formă şi conţinut, între cuvânt şi semnificaţie. La limită, *fluiditatea* ar putea fi chiar *volatilitate*, deoarece nu ar mai fi vorba despre infinitele şi uneori insesizabilele treceri gradate între termen, accepţie şi fenomen, ci chiar despre anihilarea reciprocă a acestora şi emergenţa unei a treia stări, încă insuficient de bine intuită sau chiar imposibil de prins în concept. *Volatil* ajunge însuşi conceptul şi accepţia de valoare.

Revenirea la definiţia iniţială a genurilor muzicii este una dezolantă, deoarece nu mai este vorba despre posibilitatea unei definiţii aplicabile realităţii într-un sens tare, operant: genurile muzicii sunt forme de participare (artistică) la existenţa socială. *Fluidizarea* acesteia din urmă (întrepătrunderea globalizantă între rase, naţiuni şi grupuri sociale, ştergerea treptată a diferenţelor de civilizaţie Occident-Orient şi Vest-Est), precum şi a întregului imaginar colectiv, determină într-un mod direct *fluidizarea* formelor de participare artistică (accepţia artei însăşi fiind deja *volatilizată*) în calitatea lor de proceduri de solicitare sau apel la participare. Fenomenul *interfaţării* sau al *medierii* (prin mass-media sau prin echipament electronic) ca şi garant al participării anulează, practic, sensul generic al termenului de *gen* ca identificator şi operator taxinomic. Rapiditatea mutaţiilor în câmpul gândirii şi practicilor „artistice” (în sensul contemporan al industriei de divertisment) nu oferă timp suficient pentru reflexie asupra sensurilor normative, aşa cum era normal, spre exemplu, în contextul culturii înalte a barocului, clasicismului sau al romantismului prin moştenirea de genuri (suită, uvertură, sonată, simfonie, operă sau concert instrumental) şi în consecinţă nu lasă timp pentru elaborarea şi aplicarea unei aserţiuni cu sens de identificare şi fixare conceptuală a fenomenului în trăsăturile şi însuşirile lui stabile.

Procedura de interfaţare a conştiinţei cu realitatea nu mai implică raţiunea. Aceasta din urmă este o rutină destul de lentă şi consumatoare de timp şi de energie evaluativă în scopul stabilirii unei relaţii între cele două entităţi implicate.

https://biblioteca-digitala.ro

Cenzurată este însăşi ideea de *mediere* în favoarea unei „scurtcircuitări" şi a unui consum senzorial cât mai intens. Astfel, raţiunea devine în mai multe sensuri o piedică, deoarece prin *interfaţare* (mediere raţională) şi printr-un (auto)control contemplativ implicit este anulată imediateţea descărcării în conştiinţă a multitudinii de stimuli veniţi din exterior. Încetinirea poate servi şi ca sinonim al distorsiunii, dar şi al cenzurii. Este vorba aici despre dorinţa de a nu pierde nimic din puterea de înrâurire pe care, spre exemplu, o asigură o experienţă psihedelică (drogurile) prin suprimarea biochimică a controlului comportamental sau imaginar. Un al doilea inconvenient ar fi că raţiunea este, pe lângă încetinire, şi un factor de slăbire a unui întreg „front atmosferic" de stimuli venit din exteriorul fenomenal. Inconvenientul este amplificat exponenţial atunci când se ajunge la un context evenimenţial (contextul unui concert, festival sau de club) în care sensul şi articularea evenimentelor poate fi înţeleasă şi astfel trăită la limita intensităţii doar prin suprimarea cenzurii raţionale. Ori, consecinţa reflexiei este adoptarea unei poziţionări atitudinale, ceea ce în atmosfera mai mult decât *fierbinte* a unui club nu este doar contraindicat, ci este pur şi simplu imposibil.

În contextul culturii componistice profesionale această ultimă mutaţie se articulează între limitele marcate prin *Sinfonia* (1968-'69) de Luciano Berio şi *Internet Symphony nr. 1 „Eroica"* (*A Symphony for YouTube*)[1] de Tan Dun, interpretată în 15 aprilie 2009 şi cu toate cheltuielile suportate de *YouTube* pentru organizarea unui ansamblu de muzicieni însărcinat cu interpretarea lucrării – YouTube Symphony Orchestra. În cazul compoziţiei lui Berio, procedura de *colaj* determină recontextualizarea mai multor citate din întreaga istorie a muzicii europene (de la Bach şi Beethoven până la Boulez, Stockhausen şi Berio însuşi), care prin *masificarea* lor într-o singură lucrare (în special în partea a III-a a *Sinfoniei*) îşi pierd nu doar caracterul referenţial, de fragment-simbol al lucrării din care a fost extras, ci chiar şi semnele distinctive de apartenenţă la o tipologie de gen. Exemplară în acest sens este tehnica *polistilistică* practicată de Alfred Schnittke, în care procedeul de

[1] Lucrarea poate fi audiată/vizionată la adresa:
https://www.youtube.com/watch?v=Tqiro1kdRlw

https://biblioteca-digitala.ro

masificare a citatelor transformă o singură lucrare într-un „palimpsest" de aluzii referenţiale în calitatea lor de „trimiteri la subsol" ale lucrării în curs de interpretare. Această idee a *masificării dedoxificatoare* şi a suprimării oricărei identităţi stilistice sau de gen o duce mai departe compozitorul şi interpretul american John Zorn în albumul *String Quartets* (1999), unde procedeul de colaj este folosit ca tehnică de „dezamorsare" sau neutralizare referenţială în chiar prima piesă intitulată *Cat O'Nine Tails*.

În cazul lui Tan Dun şi a *Internet Simfoniei nr. 1*, relevantă este durata lucrării – 4 minute şi 3 secunde – concepută în formatul temporal al unui videoclip, ceea ce şi este până la urmă această lucrare – o simfonie-videoclip.

Îngrămădind laolaltă preceptele ideologice ale postmodernismului cu ultimile realizări tehnologice în domeniul comunicaţiilor, ajungem la ştergerea definitivă a oricărei posibilităţi de a formula o definiţie a conceptului de *gen* atât în termeni tradiţionali, cât şi într-un sens normativ. După *moartea autorului* (John Cage şi Roland Barthes), a *operei*, a *publicului*, dar şi a întregii *arte* (Arthur Danto) – neantizarea tuturor actanţilor (culturali), ca în tragediile antice, shakespeareene sau operele lui Verdi şi Wagner – urmează *digitalizarea* sub formă de replici virtuale (simulacre) ale relaţiilor umane însoţită de disoluţia completă a individualităţii (cultura nickname şi a identităţii virtuale fictive), sferele *privat-public* (reţelele de socializare, *Facebook* şi *Twitter*) ajung digitalizate, urmând a fi realizat transferul în 3D a întregii realităţi obiective (jocul *Second Life*). Ajungem la înfăptuirea ideii lui Marshall McLuhan[1] despre canalul de transmitere care prin propriul format (radio, televiziune, iconic, auditiv, textual sau completamente virtual) transformă informaţia transmisă. În calitatea ei de vehicol participant la trafic, informaţia va respecta „regulile de circulaţie" impuse prin însăşi morfologia canalului de mediere.

După apariţia muzicii de film şi a culturii *jingle*-urilor de publicitate a urmat muzica desenelor animate, cea a jocurilor virtuale şi a *ring*-urilor telefonice. În noua lume a culturii

[1] Marshall McLuhan, *Galaxia Guttenberg*, Bucureşti: Editura politică, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

fluidizate, funcţia unei filarmonici – cu acces nelimitat la repertorii de genuri, practic, şi ele nelimitate – o preia televiziunea (posturile MTV, VH1, Mezzo ş.a.), precum şi mediile virtuale specifice (YouTube). Spaţiul virtual/digital devine unul dominant în defavoarea realităţii obiective. Faptul concret al unui concert sau reprezentaţii este substituit printr-un *player* digital.

Fondarea de către inginerul Robert Arthur „Bob" Moog (1934-2005) în 1953 a corporaţiei *Moog Music* (în 1953 ca *R. A. Moog Co*. şi din 1972 funcţionând sub numele actual) şi a sintetizatorului analogic în 1968 (cu numele *Wendy Carlos* instrumentul apare pe albumul *Switched-on Bach* din acelaşi an), dar şi apariţia în iulie 2005 a revistei *Virtual Instruments* legitimează ieşirea de sub umbrela experimentalismului a *sintezei* electronice a sonorităţii, care la rândul ei situează la universuri distanţă de sunetul muzical normativ (cu cei patru parametri) posibilităţile de „plămădire" a materiei sonore, cu toate consecinţele în planul formulării stilistice, structural-formale şi în special a noilor genuri. Procedura de compunere primeşte şi ea un şir de softuri precum *Cubase* sau *Sibelius*, comprimând timpul, dar şi transformând compozitorul din *scrib* în *operator* de echipamente electronice. Albumele semnate *Aphex Twin* (irlandezul Richard David James), *Chemical Brothers* (britanicii Thomas Owen Mostyn Rowlands şi Edmond John Simmons) sau brazilianul *Amon Tobin* stau drept dovadă concludentă în acest sens.

O autentică replică „artistică" sau mai degrabă un „mulaj" conceptual şi ilustrare a acestei situaţii, poate fi considerată activitatea compozitoarei şi muzicoloagei române Irinel Anghel (n. 1969). Suma consistentă de realizări în plan conceptual-teoretic şi practic-componistic o determină să opteze pentru un gen specific – cu titulatura convenţională de *performance* – prin care într-un mod cumulat ar putea exprima propriile intuiţii în deplinătatea formelor specifice pe care le reclamă acestea. Valoarea alegerilor realizate în plan conceptual se validează şi prin faptul că mijloacele de formulare a imaginii şi mesajului, dar şi concepţia structural-narativă a întregului act artistic oglindesc la modul fidel totalitatea mutaţiilor de actualitate atât la în câmpul existenţei sociale, cât şi în planul gândirii muzicale. Definibile mai degrabă drept *artă*

https://biblioteca-digitala.ro

totală şi nu prin eufemisme precum *fuziune*, *hibrid* sau la limită *sincretism*, chiar şi ca analogie la activitatea muzicienei americane Laura Phillips „Laurie" Anderson (n. 1947), proiectele „crossing borders" ale lui Irinel Anghel cu titluri sugestive precum *Shopping in ParadoXphere*, *LoveBubbleStory*, *Sound Cuisine*, *Kaoss Birds in NowHere'sVille* sau *Final Intervention* ar putea fi considerate drept întrupări ale predicţiilor lui Leonard B. Meyer formulate în cunoscuta lui monografie *Music, the Arts*, *and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture* (Chicago and London: Chicago University Press, 1967 şi 1994). Irinel Anghel este mai degrabă personajul decât autorul reprezentaţiilor pe care le susţine, aservindu-se rolului de actant expresiv, dramaturgic şi structural. Montările conceptuale au o funcţie în egală măsură convocativă şi osmotică, de interferenţă cu publicul, drept consecinţă organică decurgând „imersiunea" voluntară şi colectivă într-o *ontoscopie* imaginară, trăită, deloc paradoxal, ca fapt complet al unei existenţei cotidiene anonime. Concluzia este că valoarea şi utilitatea muzicii nu poate fi considerată printr-un ansamblu de aserţiuni canonice consensuale, oricât de clare ar fi acestea şi oricât de importante ar fi fost prototipurile după care au fost ele elaborate, ci prin faptul de a conţine şi a exprima într-o formă esenţializată substanţa realităţii imediate însăşi în întregul ei dinamism şi în întreaga ei complexitate. Păstrând proporţiile, s-ar putea afirma că rolul pe care l-au avut simfoniile beethoveniene pentru existenţa socială de la începutul secolului al XIX-lea, în postmodernism este preluat în cel mai adecvat mod posibil de *gândirea artistică-muzicală de tip sintetic-totalizator.* Într-un alt sens, ambele situaţii se prezintă drept diametral opuse atâta timp cât lucrările lui Beethoven sunt ipostaziate de către romantici drept realizări ale muzicii instrumentale *pure* (E. T. A. Hoffmann) sau *absolute* (R. Wagner), pe când *performance*-ul postmodern ar putea fi considerat într-un sens metaforic drept proiecţie contemporană a *operei de artă totală* imaginată de Wagner, însă de această dată fără discriminări sau excluderi de ordin estetic, canonic, sociologic sau de oricare alt fel.

Dispariţia ca şi concept, rol şi morfologie a actanţilor, a relaţiilor şi a mediului de interacţiune, toate trei definibile într-un mod cumulat drept *existenţă socială* în sensul tradiţional al

https://biblioteca-digitala.ro

cuvântului, determină şi irelevanţa definiţiei tradiţionale a genurilor muzicii care îşi pierde completamente sensul, devenind o simplă *convenţie* cu sensul de disponibilitate de a recurge la apelarea (virtuală) a unui context de concert în care sunt interpretate un oratoriu, un cvartet sau un ciclu de lieduri. De cealaltă parte, cea conceptual-generativă, este situată transfigurarea materiei sonore, a instrumentelor muzicale ca şi concept, dar şi a procedurii componistice cu întreg sistemul de concepte ale gândirii muzicale. Genurile muzicii sunt, în fapt, un ansamblu de „interfeţe" poziţionate între artistul-solicitant şi un public-destinatar şi structurate cu scopul de a asigura circulaţia în ambele sensuri a unor mesaje formulate intenţional ca determinante ale transformării reciproce după modelul interacţiunii *impact-receptare*. Ori, în situaţia în care în urma digitalizării publicul se „neantizează" într-o izolare a interfaţării, compozitorul devine operator de echipamente care la rândul lor preiau funcţia instrumentelor tradiţionale, contextul public, teatral sau filarmonic, îşi relevă convenţionalismul ritualic, iar conceptul de *compoziţie* muzicală ca *operă* îşi relevă anacronismul şi inoperanţa, genurile muzicii în accepţia lor clasică îşi pierd funcţia convocativă pentru care au fost formulate. Spre exemplu, genul de simfonie nu mai reprezintă o expresie esenţializată şi de actualitate a Omului şi Existenţei, aşa cum era în cazul simfoniilor lui Beethoven, Mahler şi Şostakovici, sau a operelor lui Verdi, Wagner şi Puccini.

Se poate înţelege de aici că în contemporaneitate cele două definiţii (ale Omului şi ale Existenţei) sunt reformulate şi, deţinând un alt conţinut, reclamă alte genuri care le-ar putea exprima într-un mod accesibil. Nu este vorba despre implozia sau dispariţia genurilor decât într-un mod convenţional, deoarece conceptul de gen este, în fapt, un *invariant*. Nici funcţia *convocativă* nu are cum să dispară atâta timp cât va exista un mediu social solicitant. În realitate este vorba atât despre *alte* genuri, cât şi despre *alte* tipuri, diferite de cele clasice sau romantice, de formulare a mesajului artistic şi a apelării. După un secol al celor doar două războaie mondiale soldate cu zeci de milioane de victime, după practicile totalitarismului şi a ingineriei sociale (genocidul ca politică de stat), societatea însăşi este diferită măcar prin absenţa

https://biblioteca-digitala.ro

definitorie a victimelor atât în sens personal, cât şi ca ultime verigi dintr-o continuitate genealogică întreruptă atât de violent.

Toate lucrările de acest ordin valoric devin vestigii culturale transmise drept moştenire prin prescripţia unui consens canonic.

În aceste condiţii cultura şi instituţia interpretării marilor capodopere devine la rândul ei o cultură a agrementului ritualizat care constă în consumul de replici golite de sensul lor originar, unul nu doar greu accesibil, ci deja de-a dreptul inexistent.

Nu este deloc paradoxal faptul că hipermedierea şi hiperaccesibilitatea atomizează societatea în *fascicole* şi *fragmente* comunitare, reformulând ideea existenţei în grup şi rescriind-o, practic, peste vechea şi deja depăşita definiţie tradiţională a marilor comunităţi ca cele rasiale, naţionale, profesionale sau structurate pe criterii ale influenţei şi puterii (elite versus mase). Propunerea de aderare la o globală hipercomunitate *media* în realitate determină o izolare completă într-o realitate în egală măsură imaginară şi fictivă.

De abia în această situaţie devine clar că definiţia *şcolară* a genurilor muzicii a fost formulată în funcţie de un anumit tip (istoric) de mentalitate, context social cu toate posibilităţile de relaţionare şi existenţă cotidiană decât cele contemporane. Ori, încercarea de a defini noile forme (considerate încă artistice) de participare la existenţa socială în termenii unei definiţii sau în imaginea unor tipologii elaborate în cadrul altor modele (deja istorice) de organizare socială va produce în mod necesar o evidentă confuzie. Pe de altă parte, culturile tradiţionale dar şi actuala cultură a divertismentului nu elaborează definiţii, acestea fiind apanajul componentei savante a activităţilor literare, plastice sau muzicale profesionale, şi astfel situându-le pe cele din urmă într-o inevitabilă insularitate. Altfel spus, anume în postmodernism s-a relevat până la urmă imaginea culturii înalte drept una nu doar marginală sau claustrată, ci mai degrabă drept o *cultură sub asediu* şi într-o continuă retragere, cu clădirile filarmonicilor sau ale teatrelor de operă transformate în vestigii urbane ale unei culturi anacronice, asemănătoare cu marmura decolorată a Partenonului, cu austeritatea sumbră a mănăstirilor medievale

https://biblioteca-digitala.ro

sau, din contră, cu stranietatea bizară a Centrului Pompidou din Paris.

Concluzii

Direcţia mutaţiilor în planul gândirii şi practicilor muzicale este orientată înspre ieşirea nu doar din zona definiţiilor normative ale genurilor muzicii (în ambele sensuri – atât *genre*, cât şi *gender*), nu doar din matricea etimologică a accepţiei de *specie*, *familie* sau, la limită, *genă*, ci chiar din invariantele arhetipale ale vocii şi corpului (ca bazine generative pentru ansamblul genurilor muzicale), iar în postmodernitatea digitală până şi din însăşi ideea instrumentalităţii ca formă sublimată a primelor două tipologii biologice.

O cultură muzicală îşi pierde raţiunea de a fi atunci când îşi abandonează arhetipurile care îi definesc identitatea şi fac din ea expresia nemijlocită a umanului în cel mai direct mod posibil prin cele două nuclee generative ale ideii de voce şi corp. Problema se pune doar în termenii activităţilor culturale în care invarianţii arhetipali se relevă sub forma şi cu funcţia specifică de *gen* în calitatea lor de *epicentri* convocativi şi în egală măsură exprimă conţinuturile de actualitate ale imaginarului colectiv. Ca metaforă a *convocării*, eficienţa sau relevanţa unui gen muzical poate fi evaluată ca funcţie de *absorbţie* sau *aglutinare* a unui public cât mai numeros. În acest sens, cultura muzicală a maselor obţine un câştig de cauză în faţa formelor profesionale savante ale gândirii şi practicii muzicale prin miza exclusivă pe apelarea directă a formelor de manifestare şi comunicare primare bazate pe resursele vocalităţii şi coregraficului în calitatea lor de *stimuli* biologici şi, implicit, instinctuali.

Acesta este şi motivul pentru care ultima nouă concepţie cu potenţial evolutiv a culturii profesionale componistice ajunge (în opinia lui Leonard B. Meyer[1]) să fie minimalismul şi într-un următor sens, anume acest principiu ajunge să reprezinte şi o punte înspre cultura de agrement a maselor, un principiu cu o

[1] Leonard B. Meyer, *Music, the Arts*, *and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago and London: Chicago University Press, 1967 şi 1994.

https://biblioteca-digitala.ro

răspândire virală şi o remarcabilă persistenţă în timp, dată fiind frecvenţa accelerată a mutaţiilor în cultura muzicală a postmodernităţii. Începând cu formele comerciale ale muzicii *disco* (*Boney M*, din a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea), principiul minimalist s-a ancorat cu o deosebită putere în muzica ***ambientală*** (orientarea *World music* şi *New Age*) şi cea ***electronică*** (*Craftwerk*, *Vangelis*, *Mike Oldfield*, *Jean Michel Jarre*, *Brian Eno*, *Isao Tomita*, *Pink Floyd*, *Yes*, *Tangerine Dream* sau *Emerson*, *Lake & Palmer*), cu o continuare în genurile muzicii populare (de divertisment/experimental) precum *drum'n'base*, *synth-pop*, *chill-house*, *experimental dub*, *minimal techno*, *progressive trance* şi *progressive trance deep minimal*, *deep vocal house*, *minimal tech house techno*, *minimal club techno*, *dark minimal*, *tech house*, *minimal house* sau *minimal tech house*, cu o listă consistentă de genuri şi sub-genuri derivate ale acestei muzici de substanţă coregrafică.

Chiar dacă şi aparentă, simplitatea concepţiei minimaliste rezidă în recursul la tipul de gândire muzicală ancestrală (primitivă, sălbatică, tribală sau în egală măsură tradiţională-rurală), în care simplitatea „infantilă" a organizării sonore se rezumă la supralicitarea principiului ***repetării ciclice*** a unor „module" (motive) ritmice-intonaţionale. Apelul la ***motricitatea corporală*** cu trimitere directă înspre *coregrafic* îşi găseşte o analogie directă în ***pulsaţia repetitivă*** a ritmurilor cardiace sau în ciclicitatea respiratorie. Date fiind aceste determinante – simplitatea conceptuală, gândirea de tip *modular*, replicarea unui principiu primar al gândirii muzicale (ciclicitatea ritmică), apelarea ritmurilor biologice şi astfel determinarea unei reacţii *motrice-coregrafice* –, este explicabilă atât popularitatea, cât şi rezistenţa în timp a practicilor muzicale de substanţă minimalistă. Altfel spus, o structură (conceptuală sau formală) este cu atât mai rezistentă cu cât este mai simplă, iar minimalismul muzical este o dovadă concludentă în acest sens.

Staza conceptuală-tipologică prezisă de muzicologul american decurge din simultaneizarea tuturor orientărilor principale ale gândirii şi practicii muzicale în postmodernism. Filoanele culturii componistice profesionale înalte (tributar, avangardist şi experimental) coexistă şi interferează atât cu filoanele culturii de masă (jazz, rock, pop şi multitudinea

https://biblioteca-digitala.ro

formelor culturii de agrement), cât şi cu bazinele tradiţiilor regionale (muzica indiană, chineză, japoneză, arabă ş.a.), până nu demult încă separate. Este clar că în prezent nu mai poate fi vorba despre fascinaţia lui Mussorgski şi Ceaikovski faţă de folclorul rus, despre uimirea lui Debussy faţă de gamelanul balinez şi jazzul afro-american, nici despre entuziasmul celor patru *Beatles* faţă de raga indiană şi sitarul lui Ravi Shankar, dar nici despre preocuparea minimaliştilor americani de ritmurile percuţiei africane.

Fuziunea, metisajul şi hibridizarea transformă sensul iniţial al unei autentice originalităţi creative în „originalitatea" cu sensul de surpriză produsă de parafrazarea paradoxală (recontextualizată) a unor referenţi muzicali de popularitate. Într-un context cultural caracterizat printr-o abuzivă supraproducţie de artefacte stimulative, recursul la mijloace, conţinuturi şi forme minimale, primare (principiul repetitiv), cu miza puternică pe reacţii spontane de răspuns (implicare şi participare entuziastă), determină revenirea la simplitatea (hiper)eficientă a comunicării, chiar dacă eludând raţiunea, prin intermediul corporalităţii. Simplismul (ca şi coeficient discursiv), kitschul (ca şi coeficient valoric), instinctualitatea (ca şi coeficient imaginar) sunt semnele evidente ale unei concomitenţe între sfârşitul unui ciclu cultural şi emergenţa (una diseminată) a unor noi forme ale existenţei sociale care reclamă noi forme ale gândirii şi practicii muzicale care le-ar corespunde.

Conform ideii muzicologului german Friedrich Blume în care istoria evoluţiei muzicale este împărţită în cicluri a câte o sută cincizeci de ani, următoarea schimbare de paradigmă ar urma să se producă în jurul anului 2050.

Noile reguli apar în consecinţa relevării unor noi sensuri care la rândul lor se impun drept constrângeri în procesul de producţie tipologică de genuri ale muzicii, aşa cum apare această situaţie în definiţie, genurilor muzicii aparţinând lui Franco Fabbri: „Genul muzical reprezintă un ansamblu de evenimente muzicale (reale sau posibile) a căror desfăşurare este guvernat printr-un set de reguli acceptate în plan social".[1]

[1] Textul este disponibil pe Internet şi poate fi accesat la adresa: http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html.

https://biblioteca-digitala.ro

P. S. Oare pot fi imaginate tipologii de genuri muzicale în afara reprezentărilor corporale ale motricităţii şi cantabilităţii, admiţând transferul sublimat al ambilor parametri în zona *pură*[1] a instrumentalităţii? Argumentul biologic al corporalităţii ca metaforă în receptarea şi descrierea fenomenului muzical îl susţine muzicologul Golan Gur în articolul *Body, Forces and Paths: Metaphor and Embodiment in Jean-Philippe Rameau's Conceptualization of Tonal Space*.[2]

> Este şi normal ca pentru a-şi asigura o receptare adecvată, apelarea artistică-muzicală a unui individ uman va trebui să fie structurată din noţiuni şi descrieri care ar trimite chiar la identitatea particulară a destinatarului (biologică, psihologică şi socială) – atât la nivelul funcţiilor superioare ale psiho-afectivităţii şi

[1] Sintetizând concepţiile lui E. T. A. Hoffmann, a lui Eduard Hanslick, dar şi a filosofului rus Alexei Losev, despre muzica instrumentală *pură*, o definiţie normativă a acesteea din urmă s-ar referi atât la *sonoritatea* instrumentală pură, cât şi la excluderea din partitura şi concepţia însăşi a unei lucrări muzicale a oricăror trimiteri la referenţi extramuzicali precum *imaginea*, *textul* noţional (textul poetic în genul vocal-cameral şi oratorial sau libretul în operă), textul noţional ca *program* sau *titlu* ca descrieri ale conţinutului muzicii. În esenţă, ar putea fi vorba despre o a doua accepţie a *purităţii* cu sensul de eludare a *corporalităţii* concrete (cântul vocal şi motricitatea coregrafică) prin încorporarea (sic!) mediată instrumental (clasicism-romantism) sau chiar transcenderea (modernismul atonal), acestea în favoarea *ideii* (Beethoven-Mahler), a *frumosului* muzical (Hanslick) sau a unui *ontologism* sonor iraţional (Schönberg-Varèse).

[2] Textul a fost publicat în *Music Theory Online*, vol. 14, nr. 1, March 2008, este postat pe Internet şi poate fi accesat la adresa: http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.gur.html.
Incitantă s-ar putea dovedi continuarea lecturii textului prin parcurgerea bibliografiei, din care, însă, lipseşte textul intitulat *Movement and Metaphor: Towards and Embodied Theory of Music Cognition and Hermeneutics* de Margaret E. Walker, publicat în: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, nr. 145 (Summer, 2000), p. 27-42; deasemenea, textul poate fi accesat pe Internet la adresa:
http://www.jstor.org/stable/40319020?seq=1#page_scan_tab_contents

https://biblioteca-digitala.ro

receptării abstracte-metaforice, cât şi, mai ales, la nivelul constituenţilor biologici primari, mult mai puternici, morfologici şi instinctuali deopotrivă ai corporalităţii.

Cultura *fluidă* a noului mileniu oferă, însă, o a patra tipologie conceptual-artistică (după corp, voce şi instrumentalitate) a problemei genurilor, una a *decorporalizării*. Nu este vorba despre o noutate conceptuală, deoarece în trecutul istoric al omenirii deja există multiple exemple de practici ale *mortificării* prin care călugării îşi „potoleau" trupul ca piedică în realizarea idealurilor vieţii spirituale creştine, la care pot fi adăugate concepţiile căilor mistice tibetană, buddistă, chineză (chan) sau japoneză (zen), cu aceeaşi focalizare pe disoluţia imaginilor şi senzaţiilor corporale în vederea atingerii stărilor de *nirvana* sau *satori*. În postmodernitate lucrurile progresează prin logica paradoxului, deoarece noua concepţie a decorporalizării vizează direct imaginile corpului *îngeresc*, unul imaterial şi metasexual deopotrivă. Noul „misticism" al transgresiunii angelice mizează pe un *colaj* imaginar asamblat din resursele spaţiului *virtual*, cu aportul conceptual al ideii de *simulacru*, cu apelarea lumilor ficţionale ale *transei psihedelice*, totul fundat pe posibilităţile contemporane ale echipamentelor *electronice* şi băncile de timbruri virtuale. Este vorba despre sintagma *Heavenly Bodies* formulată şi expusă în detaliu în textul intitulat *Heavenly Bodies: How Electronic Music Transgressed Gender And Genre In 2015.*[1] Doar la prima vedere o simplă trecere în revistă a realizărilor de frontieră în materie de muzică electronică, textul relevă atât noutatea sau originalitatea, cât şi complexitatea problemelor soluţionate în concepţii artistice *neo-sincretice* în care muzica este o componentă constitutivă nu neapărat principală, iar artistul, compozitor sau/şi interpret, până la urmă se dovedeşte a fi nu doar muzician, cum ar fi de aşteptat. Sintagma-cheie şi obiectivul perspectival este starea de *trans*-, mai degrabă o locaţie conceptuală situată în afara diferenţierilor rasiale sau

[1] Textul este postat pe Internet şi poate fi accesat la adresa: http://www.npr.org/sections/therecord/2015/12/11/459252324/heavenly-bodies

https://biblioteca-digitala.ro

sexuale, care permite o reprezentare detaşată a *morfemelor* biologice care definesc identitatea umană, cu toate consecinţele în planul reflexiei, imaginării sau comunicării. În loc de indicatorii fiziologici precum *mr.* sau *ms.* ar putea fi implementat identificativul neutru *mx.* (pronunţat ca *mix*) destinat persoanelor *transgender*.[1]

Procedurile de interferenţă între muzică şi celelalte arte se autoreformulează continuu păstrând conexiunea cu ultimele realizări de frontieră în materie de gândire artistică dar şi în conformitate cu noile accepţii ale termenului *artă*. Procedura nu suportă nici o schimbare începând cu sinteza operată în perioada Renaşterii de membrii Cameratei florentine la 1585 din care ulterior, prin implicarea decisivă a lui Claudio Monteverdi, se naşte genul de operă ca încercare de cosubstanţializare a mai multor arte: acţiune teatrală-scenică, textul (libretul) poetic, baletul, elemente de arte plastice (concepţia decorurilor) şi vestimentare (costumele), totul „grefat" pe rolul axial al muzicii. În perioada romantismului urmează sinteza *Gesamtkunstwerk* (opera de artă totală) practicată de Richard Wagner, prin care compozitorul încearcă realizarea a ceva mai mult decât doar opera şi simfonia, ţintind înspre un al treilea *trans*-gen – drama muzicală. Deja aici este amorsat un paradox, deoarece drama muzicală este gândită ca o emulaţie post-sincretică a tragediei antice, însă formulată estetic drept *zukunftmusik* (muzica viitorului). Concepţia „sincretismului" conceptual contemporan aplică acelaşi model, recurgând însă la ingrediente de actualitate. Activitatea lui Alejandro Ghersi (n. 1990 în Venezuela) – producător, inginer de sunet şi DJ –, cunoscut sub pseudonimul *Arca*, este exemplară în acest sens. Albumul său de debut – *Xen* (2014) – poate fi considerat modelul-standard al unei gândiri neo-post-avangardiste (piesele *Xen* şi *Soichiro*): partida sonoră de substanţă bruitist-electronică, formularea şirului imagistic în termeni de video-art, cu multiple mixturi sugestiv-simbolice de imagini stroboscopice, implicarea culorii şi luminii în

[1] Articolul intitulat *'Mx'? Did The Times Adopt a New, Gender-Neutral Courtesy Title?* se găseşte pe Internet şi poate fi accesat la adresa: . http://www.nytimes.com/2015/12/03/insider/mx-did-the-times-adopt-a-new-transgender-courtesy-title.html?_r=0

https://biblioteca-digitala.ro

configurarea unui ambient ireal şi astfel neutru ca locaţie sau destinaţie (*trans*-spaţiu), precum şi recurgerea la elemente de artă vestimentară în virtutea concepţiei *trans-gender* (travestirea) pe care artistul o practică drept blazon estetic. În aceeaşi direcţie conceptuală sunt orientate şi colaborările cu alţi artişti: cu interpreta islandeză Bjork (producerea albumului *Vulnicura*, martie 2015), cu artistul Jesse Kanda (piesa *Fluid Silhouettes*) sau cu interpreta-compozitoare Tahliah Debrett Barnett (n. 1988), cunoscută sub pseudonimul *FKA Twiggs* (piesele *Video Girl*, *How's That*). Estetica *trans*gresiunii de gen este completată prin estetica *trans*gresiunii rasiale printr-o parodiere ludică a diferenţelor de culoare a pielii sau a imaginii video – alb, negru, alb/negru sau multicolor – elaborată în producţii audio-vizuale ale grupului sud-african *Die Antwoord* (în piesele *Fatty Boom Boom*, *Ugly Boy*, *I Fink U Freeky* ş.a.), o patognomonică fuziune între *rap*, *hip-hop*, simbolistică *pop-art* (graffitti), kitsch-ul postmodern, elemente de mentalitate adolescentină şi cultură vernaculară (gesturi şi comportament provocator, limbaj argotic, minimalism verbal idiosincratic).

Un moment *zero*, de incizie, a procesului de *fluidizare* ar putea fi considerată gândirea şi creaţia experimentală de substanţă antimodernistă a lui John Cage. Reverberaţiile unei lucrări precum *4'33"* – o silenţioasă prăbuşire a oricărui convenţionalism sau autoritarism artistic – s-au resimţit în egală măsură în creaţia virulent postmodernă a lui Frank Zappa, în nesfârşitele proiecte conceptuale ale lui Robert Fripp (în special cu *King Crimson*) şi a celor de la *Yes*, în activitatea transgresivă a lui Harry Partch şi Conlon Nancarrow de construire de noi instrumente muzicale, iar microtonalismul lui Partch şi Ligeti face corp comun atât cu spectralismul lui Rădulescu şi Grisey, cât şi cu sonorismul lui Penderecki şi Serocki, cu experimentalismul „electric" al lui Stockhausen şi cu *Sequenza III* a lui Luciano Berio, cu muzica concretă a lui Pierre Schaeffer şi cu minimalismul lui La Monte Young. Transgresiunea de la muzica reprezentării la muzica acţiunii performative duce înspre experimentalismul electronic în care toate achiziţiile de vârf în materie de gândire muzicală *progresistă* să devină elemente uzuale ale unui tip de gândire şi limbaj de ultimă oră.

Frontiera căutărilor artistice de ultimă oră este trasată prin concepţia de *transgresiune*. Vehiculele acesteia sunt ideile

https://biblioteca-digitala.ro

de *gen(der)* şi *rasă*, ambele orientate progresiv într-o evoluţie febrilă înspre misterioasa limită în care se va produce următoarea mutaţie de paradigmă în planul gândirii artistice.

SUMMARY

Oleg Garaz

The Historical and Social Genres versus Historical Musical Genres. From Originary Traditions to Mass Culture

The cultural experience of the whole twentieth century clearly demonstrates that anchoring the theory of genres exclusively in the art of professional composition in the European tradition will render musicology incapable of making pertinent assessments of the objective status quo in the field of musical thought and practice. Taking the genres in music to be emulations of the social context that fashions them with the intention of retrieving from them the clear image of their own identity, the canonical standards of composition turn out to be insufficient and, perhaps, even useless in the attempt to understand the nature of the phenomena and evolutions of music in the immediate past. Indeed, a century of mass culture centred on song and dance, on radio and cinema, of propaganda and commercialisation, of compulsory commodification, of infantilisation, virtualisation and, consequently, of identity fluidisation, could not be understood and evaluated according to Viennese Classicism, of Romanticism or even to vanguard Modernism. On the other hand, the twentieth century witnesses the spectacular comeback of the two archetypal genres – song and dance –, both freed from the censure of intense and multiple cultural mediations. The recuperative priorities of postmodernity emphasise and impose the insularity of the culture of professional composition as an obvious fact, and the most complex musicological taxonomies of musical genres adopt the status of footnotes to topical music culture.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale

Lavinia Coman

„Detest să ştiu ce va urma!” Aşa obişnuia să reacţioneze Săndel în orice împrejurare specială, când, alături de colegii şi prietenii lui, se găsea în faţa unei situaţii neaşteptate, fie că era o problemă de viaţă, fie că era vorba de o provocare muzicală. În tinereţea noastră comună, el era un campion al neacceptării formulelor primite de-a gata şi a rutinei. A fost, poate, cea mai vizibilă trăsătură a comportamentului său. Nu ştiu dacă ţinea cu dinadinsul să ne contrarieze, dar acţiona şi reacţiona adesea ca şi cum asta ar fi urmărit în primul rând.

Fugit irreparabile tempus. Alexandru Hrisanide, membrul marcant al unei veritabile elite a muzicii de avangardă, supranumit cu admiraţie *eternul efeb* de către prieteni şi admiratori, se află pe culmea celor 80 de ani împliniţi. Cu toate că între noi s-a întins mai târziu o absenţă de peste patru decenii, această personalitate spectaculoasă a rămas vie în memoria afectivă a tuturor celor ce i-am fost apropiaţi în anii tineri. Cu ajutorul amintirilor şi al documentelor, încercăm să-i recompunem parcursul biografic, în speranţa unei înţelegeri cât mai bune a vieţii şi a creaţiei, printr-un exerciţiu laborios, plin de respect şi preţuire.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre origini, anii copilăriei şi etapele formării aflăm informaţii determinante din textul autobiografiei ce se află în dosarul personal din arhiva Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti.

Tatăl muzicianului, Dumitru Hrisanide, s-a născut în anul 1903 la Constanţa. A fost absolvent al Institutului Politehnic din Bucureşti în anul 1928, iar apoi a lucrat ca inginer minier angajat în Valea Jiului. În anul 1950 a fost detaşat la Bucureşti la societatea Sovromcărbune. După desfiinţarea acesteia, în anul 1953, a fost transferat la Institutul de Proiectări miniere din Bucureşti din cadrul Ministerului Cărbunelui. În paralel, începând din anul 1951 şi până în anul 1958 a fost profesor universitar la Institutul de Mine din Bucureşti şi Petroşani, precum şi la Institutul Politehnic din Bucureşti. A primit Medalia Muncii şi titlul de Director Minier. În anul 1963 a decedat.

Mama artistului, Maria Hrisanide, s-a născut în anul 1905, în satul Cepelniţa din judeţul Iaşi. A urmat liceul de fete din Huşi, după care a absolvit secţia de limba română şi psihologie din cadrul Universităţii Bucureşti, în anul 1930. Nu a profesat niciodată, a avut toată viaţa, statutul de casnică.

Perechea Maria şi Dumitru Hrisanide a avut doi fii, pe Ştefan şi Alexandru. Fratele mai mare, Ştefan, s-a născut în anul 1932, în oraşul Petroşani. A fost medic veterinar şi cadru didactic la Facultatea de Medicină Veterinară Iaşi. A fost căsătorit cu Ileana, provenită dintr-o familie cu şapte fiice din comuna Bălţăteşti, judeţul Iaşi. Ştefan a fost, de asemenea, medic veterinar practicant, iniţial la Gospodăria Agricolă Colectivă din Romaneşti, tot din judeţul Iaşi. După instalarea la Bucureşti, familia a locuit într-un apartament spaţios de la parterul unui bloc situat pe strada Anastase Simu nr. 6, în poziţia hipercentrală dintre Ateneul Român şi bulevardul Magheru. Erau foarte primitori, aveau casa deschisă şi se simţeau bine în mijlocul tinerilor.

Alexandru, fratele mezin, s-a născut la 15 iunie 1936 în oraşul Petrila, raionul Petroşani, judeţul Hunedoara. Şcoala primară a urmat-o la Petroşani, clasele V-VII le-a parcurs până în anul 1950 la Lupeni, iar ultimele clase le-a absolvit la Liceul de băieţi nr. 1 *Nicolae Bălcescu* din Bucureşti, în anul 1953. În

https://biblioteca-digitala.ro

toamna aceluiaşi an este admis, prin examen, la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din Bucureşti, secţia Compoziţie. I-a avut ca profesori pe Mihail Jora la compoziţie, Paul Constantinescu la armonie, Zeno Vancea la contrapunct, Tudor Ciortea la formele muzicale, Alexandru Paşcanu la orchestraţie, George Breazul la istoria muzicii, Victor Iusceanu la teorie şi solfegiu. A absolvit studiile cu media generală 10. Cunoaştem faptul că a fost unul dintre studenţii de marcă de la secţia compoziţie. Putem evoca în acest sens aprecierea deosebită pe care o avea maestrul său, Mihail Jora, pentru talentul tânărului muzician. În caracterizările scrise au rămas remarci pline de preţuire şi de încredere pentru evoluţia unui creator autentic de mare perspectivă. Astfel, în caracterizarea făcută în ianuarie 1956 studentului din anul III Alexandru Hisanide, citim următoarele aprecieri: "Temperament fugos, cu porniri repezi, dar – contrar regulei – fără opriri bruşte. Iubeşte muzica şi scrie cu drag şi cu entuziasm. Dacă nu întotdeauna calitatea e la înălţimea cantităţii, aceasta se datoreşte fără îndoială şi tinereţii acestui element inteligent şi talentat. Dar ajunge să-i atragi atenţia şi să-i dovedeşti slăbiciunile, ca să înţeleagă şi să recunoască imediat defectele, pe care le va repara la prima ocazie…"[1]. În anul IV de studii, caracterizarea maestrului din ianuarie 1957 sună astfel: "Alexandru Hrisanide continuă ascensiunea pe care darurile sale muzicale o făgăduiau. Din ce în ce mai sever cu el însuşi izbuteşte să-şi adâncească inspiraţia, să-şi canalizeze clocotul fanteziei, să-şi croiască drum spre personalitatea artistică de mărimea întâi, pe care o va întruchipa în viitor…"[2]. În martie 1959, caracterizarea este încă şi mai laudativă, chiar de la început: "Alexandru Hrisanide continuă să rămână cel mai talentat student din clasă şi din Conservator. Iubeşte munca şi scrie cu dragoste şi entuziasm, dezvelind însuşiri de concepţie şi de adâncire, puţin obişnuite pentru vârsta lui. Chiar atunci când în toiul perioadei de "Sturm

[1] Mihail Jora. Studii şi documente, vol. I, Ediţie îngrijită, note şi comentarii de Ilinca Dumitrescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1995, p. 443.
[2] Mihail Jora, op. cit., p. 443.

https://biblioteca-digitala.ro

und Drang", în care se găseşte, a lunecat, uneori, spre formule muzicale străine de noi, nu a fost părăsit de bunul simţ muzical, care îl călăuzeşte necontenit. De aceea nu am grijă de viitorul lui. Tot ce va scrie va purta pecetea unui temperament excepţional, în care elanul, fantezia şi îndemânarea se contopesc într-o simbioză de înaltă ţinută. Revenit din alunecările de care am vorbit, scrie acum un concert pentru orchestră în trei părţi, pe motive româneşti, cu aceeaşi dragoste şi acelaşi interes, cu care scria – mai anul trecut – quartetul de coarde, ce putea produce stupoare la o primă audiţie".[1] În dosarul personal de la Conservator se mai găseşte o ultimă caracterizare a maestrului, aceasta contrastând ca stil şi ton faţă de cele precedente: "Hrisanide Alexandru e un băiat cinstit şi curat, având convingeri sănătoase despre artă şi rolul ei social. Cred că e ataşat vieţii ce se croieşte la noi în ţară, iar schimbarea, din ultimul timp, înfăptuită în concepţia lui despre muzică şi conducerea creaţiei sale pe linia folclorului, dovedesc, desigur, maturizarea conştiinţei lui, din punct de vedere politic şi artistic. Semnat, Mihail Jora, 30 aprilie 1959."[2] Ce s-a petrecut oare între penultima caracterizare şi aceasta? Cei care mai trăiesc din seria respectivă de studenţi îşi amintesc de o celebră şi sinistră şedinţă care a avut loc la Facultatea de Petrol şi Gaze din Bucureşti, unde au fost mobilizaţi să participe toţi studenţii de la arte[3]. În prezidiu se afla o echipă de şefi de la Partid, condusă de temutul activist al Comitetului Central şi primar al Capitalei, Florian Dănălache. În faţa sutelor de studenţi înfricoşaţi, au fost prezentaţi ca elemente rătăcite, cu manifestări duşmănoase în lucrările lor, câţiva dintre cei mai străluciţi tineri, între care se numărau Richard Oschanitzky, Johny Răducanu, Alexandru Hrisanide etc. Au fost criticaţi în grup, la modul general, dar şi individual, într-o atmosferă de teroare. Fiecare a fost chemat să se

[1] Arhiva U.U.M.B., dosar Alexandru Hrisanide, text dactilografiat.
[2] idem
[3] În acele săptămâni au avut loc mai multe astfel de şedinţe, plasate în săli mari din instituţii publice precum Opera, Teatrul de Revistă, Casa de Cultură a Studenţilor, Casa de Cultură a Sindicatelor.

https://biblioteca-digitala.ro

explice, să răspundă la întrebări răuvoitoare puse de la prezidiu. Împricinaţii s-au descurcat cum au putut, cu autocritică, angajamente etc. Atunci când i-a venit rândul, Săndel Hrisanide a deschis ziarul Scânteia[1] din ziua respectivă şi a dat citire articolului de fond. În sală s-a aşternut o linişte deplină, după care şedinţa s-a îndreptat, târziu în noapte, către un final indecis. Dintre toţi învinuiţii aduşi în discuţie în acea şedinţă de înfierare pentru motivul că au tendinţe decadente, burgheze, occidentale manifestate în lucrările lor, cei mai mulţi au fost excluşi din facultate. Pe lângă această amintire, care aparţine colegului şi prietenului său, Nicolae Coman, mai avem o evocare a şedinţelor petrecute în acele zile. Constantin Ionescu Vovu îşi aminteşte de o serie de adunări furtunoase desfăşurate la Casa de Cultură a Studenţilor. Acolo, într-o dimineaţă, de la orele 9 până la 14 au fost prelucraţi 20 de studenţi de la Facultatea de Arte Plastice, care au fost "înfieraţi" în faţa tuturor colegilor lor şi ulterior daţi afară din facultate. După amiază, de la orele 15 şi până spre miezul nopţii s-a desfăşurat şedinţa studenţilor de la Conservator, unde au fost prezentate câteva cazuri, dintre care, cele mai importante în discuţie erau pianista Victoria Ştefănescu, pentru vina de a fi făcut căsătorie religioasă, la biserică, şi Sandu Hrisanide, pentru influenţe total nesănătoase în compoziţie. Cu Tutuş Ştefănescu, lucrurile s-au aplanat mai repede, ea s-a agajat că nu va mai avea legături cu biserica şi se va încadra pe linia "atitudinii ateist-ştiinţifice". Săndel a luat cuvântul şi a fost foarte vocal în explicaţiile prin care s-a disculpat. În esenţă, a dezvoltat idea că el este un tânăr în formare, fapt pentru care a încercat să cunoască tendinţele actuale din compoziţia internaţională, dar acum s-a lămurit şi îşi va construi o orientare sănătoasă, pe linia cultivării folclorului şi a unui limbaj accesibil

[1] Ziarul oficial al Partidului Comunist Român. Articolul de fond era citit obligatoriu , cu glas tare, în pauzele muncitorilor din fabrici şi uzine, pe şantiere, în şedinţele politice ale profesorilor şi medicilor etc. Întreaga societate, în toate compartimentele ei, trebuia să fie îndoctrinată, articolul de fond fiind literă de lege pentru momentul politic respectiv. De aceea gestul lui Săndel a fost foarte abil.

https://biblioteca-digitala.ro

în compoziţiile viitoare. Se pare că explicaţiile oferite i-au convins pe cerberii de la prezidiu. Săndel nu a primit nicio sancţiune. Într-adevăr, avusese o tactică de apărare imbatabilă, în ambele "procese" publice.[1] Cu siguranţă, s-au cerut imediat noi referinţe şi caracterizări ale sale, în primul rând şefului de catedră, care îi era şi profesor la clasă, dar şi unor colegi, între care lui Theodor Drăgulescu şi Nicolae Coman. Iată cum sună Referinţa semnată de Nicolae Coman la 20 aprilie 1959: "Cunosc personal pe tovarăşul Hrisanide Alexandru de 6 ani fiind colegi în acelaşi an de compoziţie. Este un tovarăş foarte capabil din punct de vedere profesional, care a obţinut în cursul anilor calificative maxime la toate disciplinele. A activat în cadrul organizaţiei U.T.C. şi în cadrul comitetului cenaclului de compoziţie. Anul acesta a terminat un concert pentru orchestră pe teme populare. Are un nivel politic şi ideologic ridicat şi şi-a însuşit critica tovărăşească în ceea ce priveşte unele lipsuri ale lucrărilor din anii precedenţi. Consider că este unul din reprezentanţii tinerei generaţii de compozitori care absolvă conservatorul, care va face cinste acestei instituţii."[2] Este limpede că ultimele referinţe, citate mai sus în studiul de faţă, au fost făcute la ordin, pentru a întări în dosarul de cadre al absolventului justificarea tratamentului blând de care s-a bucurat cu prilejul acelei judecăţi publice.

Imediat după absolvire, Hrisanide se prezintă la examenul de admitere pentru a doua facultate, la secţia pian. Devine studentul domnişoarei Florica Musicescu (1887-1969). În urma echivalărilor de discipline absolvite la prima facultate, parcurge efectiv trei ani universitari: anul III, 1959/1960, anul IV, 1962/1963 şi anul V, 1963/1964. În ultimul an, având loc pensionarea profesoarei sale, Florica Musicescu, trece la clasa

---

[11] În rememorările sale, Constantin Ionescu Vovu subliniază rolul benefic pe care l-a avut în toată această vânătoare de vrăjitoare rectorul de atunci al Conservatorului, maestrul Dimitrie Dinicu (1898-1964). El şi-a apărat cu diplomaţie şi curaj studenţii, iar de la această atitudine i s-a şi tras părăsirea funcţiei de rector, la doar câteva luni după întâmplările relatate.

[2] Arhiva U.N.M.B.

https://biblioteca-digitala.ro

de pian a conferenţiarului universitar Corneliu Gheorghiu (n. 1924). Iată caracterizarea acestuia: “Hrisanide Alexandru – anul V pian principal. Compozitor şi muzician cu multiple cunoştinţe, este cu mult deasupra nivelului de simplu student. Are muzicalitate fină, mijloace tehnice bune, uşurinţă în cântat şi în citire, mână bine dezlegată, centrii motorici cu acţiune promptă. Ar putea deveni un excelent pianist căci ştie să-şi întrebuinţeze tuşeul în mod variat şi în general ştie cum să studieze. Însă nu studiază, căci este îndreptat spre cariera de compozitor, în care activează de altfel de mai multă vreme şi căreia îi dedică timpul său. Cred că este muncitor, însă în această direcţie. Inteligenţă foarte vioaie şi nivel cultural general ridicat.”[1] În acelaşi timp studiază muzica de cameră cu profesorul universitar Mircea Bârsan şi acompaniamentul cu lector universitar Suzana Szöreny. Absolvă studiile cu media 9,25 şi examenul de stat cu media generală 9,80.

Concomitent cu înscrierea la a doua facultate, în perioada 1959-1962 lucrează ca profesor la Liceul de Muzică nr. 1 din Bucureşti, actualul Colegiu Naţional de Arte *Dinu Lipatti.* În anul 1962 este cooptat cadru didactic, cu gradul de asistent universitar, la Conservatorul de Muzică *Ciprian Porumbescu.* În primul an este corepetitor la clasele de vioară ale profesorilor Ionel Geantă şi Adia Gherzovici, iar apoi este mutat, cu acelaşi grad didactic, la catedra de citire de partituri. În anul 1968 susţine concurs pentru gradul de lector universitar, ocupând această poziţie didactică până la ieşirea din sistem, care se produce în anul 1972, pe o cale „paşnică”, subtil[2], fără scandal şi contramăsuri politice din partea organelor de partid şi de stat. Pentru cititorii tineri trebuie să explicăm că, atunci când un cetăţean dintr-o ţară a lagărului socialist rămânea definitiv în

[1] idem

[2] Un argument în favoarea acestei aprecieri este menţionarea lui Alexandru Hrisanide cu normă de cercetare ştiinţifică şi cu gradul de lector universitar, pe ultima poziţie, ce e drept, în lista cadrelor didactice din Conservatorul *Ciprian Porumbescu*, la începutul anului universitar 1975/1976. Lista se află în cartea lui Octavian Lazăr Cosma, Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti la 140 de ani, Ed. U.N.M.B., 2014, vol. 4, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro

străinătatea vestică, ruptura era violentă, cu manifestări şi declaraţii furibunde în ţară, unde era declarat transfug, trădător de ţară, iar colegilor le era interzis să ia legătura în orice fel cu acesta. Dacă era artist sau om de ştiinţă, opera lui era scoasă din circuitul documentar şi era interzis să-i apară numele în orice scriere sau referire publică. La Radio, înregistrările existente în CARDEX erau puse la index şi nu se mai dădeau vreodată în emisiuni. Cu artiştii care nu făceau scandal după plecare, adică nu dădeau declaraţii ostile orânduirii comuniste, regimul tăcerii rămânea acelaşi, valabil, însă fără acţiuni şi gesturi duşmănoase din partea oficialităţilor. Cam în această categorie s-a încadrat Alexandru Hrisanide, pentru mediul cultural din România. Din reacţiile oficiale, am putea deduce că statutul lui în raport cu ţara a fost unul *soft,* cu tăcere totală asupra vieţii şi carierei lui, dar fără ură manifestă.

Labor improbus omnia vincit. Până la plecarea definitivă din ţară, însă, Hrisanide a muncit neînchipuit de mult. Aceasta reiese nu doar din aprecierile profesorului său de compoziţie, maestrul Jora, ci şi din lunga listă de compoziţii realizate pe parcursul studenţiei şi mai departe, ca tânăr creator. Iată ce se află consemnat în această listă din memoriul de activitate al autorului.

„Din anul 1959, sunt membru al Uniunii Compozitorilor din România, din anul 1962, membru definitiv. Până în prezent[1] am compus un număr de 26 de lucrări mari de muzică de cameră şi simfonică, din care:

LUCRĂRI PUBLICATE ÎN ŢARĂ:

1. *Sonata nr. 1 pentru pian (1955-1964)*, publicată în anul 1966 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. Lucrare de factură clasică îmbrăţişând toate formele academice: sonata, lied mare, scherzo şi rondo, întrebuinţând un limbaj cromatic evoluat, de factură post wagneriană. Prima temă a părţii întâi este un colind citat din culegerea *303 colinde* de S. Drăgoi*.* Am obţinut cu ea *Menţiune* în cadrul concursului naţional muzical

[1] Memoriul a fost depus la 8 septembrie 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

organizat pentru tineret şi studenţi cu ocazia Festivalului tineretului şi studenţilor de la Moscova (1957).

2. *Sonata pentru pian şi clarinet (1960-1962),* publicată în anul 1964 La Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. Este o lucrare în trei părţi, se bazează în mod exclusiv pe teme populare autentice. Intervalica acestora este organizată şi prelucrată în aşa fel încât tema devine din punct de vedere intervalic motorul întregii serii, constituind un fel de serie în care intervalele şi notele se pot repeta indiferent la ce distanţă. Partea a doua este un mare solo de clarinet, în care virtuţile şi posibilităţile instrumentului sunt pe deplin puse în valoare.

3. *Invenţiuni – Volume pentru violoncel şi pian (1963*), publicate în anul 1967 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. Îşi trag titlul din însăşi noţiunea de invenţiuni, noţiune lărgită şi îmbogăţită. Titlul de volume se referă la suprafeţe sonore secante, precum şi la invenţiunile în sine care din punct de vedere constructiv sunt concepute după un model geometric (sferic, prismatic). Împletirea dintre violoncel şi pian creează un fel de al treilea instrument – complex.

Pentru Sonata de pian şi clarinet şi Invenţiunile – Volume pentru violoncel şi pian am primit premiul anual internaţional de compoziţie *Lili Boulanger – 1965, Boston S.U.A.* În juriu au fost: Igor Stravinski, Nadia Boulanger, Walter Piston, Aarond Copland, Alexei Haieff.

LUCRĂRI PUBLICATE ÎN STRĂINĂTATE:

1. *Piesele pentru pian 1-3 (Klavierstücke 1-3),* 1956, revăzute 1967, publicate în anul 1968 la Editura Gerig Musikverlag – Köln, R.F. a Germaniei. Cele trei piese pentru pian constituie trei mari preludii dezvoltate de factură neoimpresionistă, putându-se face analogii cu muzica pentru pian de George Enescu, ultimele creaţii de Skriabin şi Messiaen. Tehnica pianistică este complexă, temele sunt uşor recognoscibile, piesa nr. 2 are un parfum pentatonic izvorât din reminiscenţele unui cântec ritual vechi.

2. *„Ad perpetuam rei memoriam" pentru orchestră mare (1966),* publicate în anul 1968 la Editura Ahn&Simrock,

https://biblioteca-digitala.ro

Wiesbaden-Berlin-Paris. Este o suită de trei piese mari care constituie un fel de recviem fără voci compus în memoria eroilor căzuţi în luptele de la Mărăşeşti. Lucrarea a fost scrisă în cinstea celei de a 50-a comemorări a luptelor de la Mărăşeşti. Departe de a avea intenţii naturalist-descriptive, suita pentru orchestră „*Ad perpetuam rei memoriam*" este un poem dramatic care evocă jertfa eroilor precum şi continuitatea în timp a fiinţei şi făpturii româneşti.

LUCRĂRI NEPUBLICATE (În manuscris sau copii xerografice sau heliografice):

1. *Piesele pentru pian nr. 4 – 12 (1955-1964).* Împreună cu cele trei piese pentru pian publicate în R.F. a Germaniei constituie un ciclu mare de piese pentru acest instrument. Au aceleaşi caracteristici ca şi cele de la punctul 1.
2. *Suita clasică pentru pian (1955-1961),* compusă din Menuet, Gavota şi Bourrée de factură neoclasică, tangentă ca tehnică instrumentală cu suita de George Enescu[1]. Menuetul a fost publicat de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, în culegerea de piese pentru pian redactată de Emilia Vlangali (1966). Caracteristica pieselor este: virtuozitate îngrijită, sonorităţi clare, armonii postimpresioniste bine reliefate, construcţie formală riguros clasică.
3. *Sonata a doua pentru pian „Sonata piccola" (1959-1964).* Lucrare de factură neoclasică, în spirit „scarlattian", de o claritate de cristal, putându-i-se eticheta calitatea de „preclasică". Părţile I şi a II-a tind, treptat, pe măsură ce muzica evoluează, spre destrămare, partea a III-a este un bloc nonretrogradabil unitar, care contracarează şi echilibrează întreaga piesă.
4. *Sonata a treia pentru pian „Sonata Picasso" (1956-*1964). Lucrare într-o singură parte – monolitică, de o mare dificultate tehnică. Se bazează pe mari contraste şi mari diferenţe agogice, cerând o tehnică desăvârşită. Se pot face analogii cu ultimele sonate de Skriabin, precum şi cu prima

[1] Autorul se referă, desigur, la Suita în stil vechi op. 3 a maestrului George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro

sonată (în fa diez minor) de George Enescu. De multe ori demersul muzical este întrerupt, iar ca factură de scris, se pot face referiri la muzica nouă de pian germană.

5. *Sonata pentru vioară şi pian (1957*-1958). Lucrare în trei părţi, purtând fiecare câte un moto: partea I „Omagiu lui Bela Bartok", partea a II-a „Omagiu lui George Enescu", partea a III-a „Omagiu lui Arnold Schoenberg". Toate trei părţile sunt concepute în formă de sonată. Partea I este riguros contrapunctică, epuizând mai multe din procedeele de contrapunct canonic, partea a II-a este un permanent dialog între vioară şi pian, analogii putându-se face cu Impresii din copilărie de George Enescu, partea a III-a, de factură postromantică, cu tendinţe expresioniste, îşi justifică astfel omagiul.

6. Trio pentru vioară, violă şi fagot (1958-1959). Lucrare în trei părţi, de factură contrapunctică complexă, degajă un spirit liric. Muzica este continuă, analogii cu George Enescu şi Alban Berg putând fi făcute din punct de vedere al expresiei.

7. *Cvartetul de coarde nr. 1 (1958-1959).* Are aceleaşi caracteristici stilistice ca şi la trio, enunţate mai sus.

8. *Passacaglia pentru orchestră mare (1959).* Lucrare clasică din punct de vedere formal, bazându-se pe diferite cicluri de variaţii, pe o mare cadenţă orchestrală. Limbajul folosit este modul doric, care, treptat se îmbogăţeşte transformând-se în totalul cromatic. Este un poem dramatic de dimensiuni mari.

9. *Poem pentru orchestră mare (1959).* De factură lirică, poemul are forma clasică de sonată şi se bazează pe teme populare autentice, citate şi întrebuinţate după procedeele folosite la sonata pentru clarinet. Limbajul armonic este cel politonal. Sentimentul ce se degajă este liric, analogii putându-se face cu limbajul propriu lui Arthur Honegger. O muzică liniştită, contemplativă, cu sonorităţi învăluite.

10. *Lieduri pentru voce şi pian (1955-1960).* Lieduri pe versuri de Tudor Arghezi : Ciclul de lieduri pentru copii *Iscoada, Ghicitoare, Perechi",* editate de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, în colecţia colectivă „*Lieduri de compozitori români, anul 1963;* liedurile *Inscripţie, Într-un lac, O zi,* tot pe

https://biblioteca-digitala.ro

versuri de Tudor Arghezi; liedurile *Paianjenul* şi *Stalactita* pe versuri de Lucian Blaga; liedurile *Cine a spus* şi *La ora şase* pe versuri de Zaharia Stancu; liedul *Râul* pe versuri de Nicolae Coman etc.

11. *Versuri – „Antiqua" (Omagiu lui Euripide) pentru orchestră (1959-1961).* Lucrare mare concepută din zece fragmente diferite, nedepăşind fiecare durata de 3 minute, de mare virtuozitate instrumentală şi orchestrală, colorată şi cu mari contraste între părţi. Gama de sentimente este largă şi cuprinde un spectru variat de ipostaze instrumentale.

12. *Sonata a doua pentru pian şi flaut (1962).* Lucrare bazată pe o temă folclorică autentică – un cântec de dragoste din Făgăraş – tratat în manieră serială. Este într-o singură parte, iar din punct de vedere formal, se succed o serie de variaţiuni, nu după temă, ci în sens webernian al cuvântului.

13. *Muzică pentru violă şi pian (Sonată pentru violă şi pian) (1964).* Lucrare prin excelenţă contrapunctică, prezentată prin nişte mari structuri de blocuri şi canoane ce se aglomerează. Modul unic întrebuinţat este cel de terţă mică şi secundă mică. Lucrare de factură dramatică.

14. *Trei piese pentru oboi solo „În căutarea verticalei" (À la recherche de la verticale) (1965 – Paris).* Lucrarea, în trei părţi, înmănunchiază tendinţe aleatorice, precum şi de organizare integrală. Gama timbrală a instrumentului este îmbogăţită. Se cere o mare şi rafinată virtuozitate.

15. *Cantata pentru cor, orgă şi percuţie „Apărută din stele" (C'était issu stellaire…" pe versuri de Stephane Mallarmé) (1965 – Paris).* Lucrare de proporţii, întrebuinţând un variat şi bogat aparat al instrumentelor de percuţie. Factura neobarocă a lucrării îi conferă o atmosferă aparte.

16. „*Unda…" pentru orgă. (1965 – Paris).* Lucrare solistică pentru orgă mare, bazată pe principiul variaţiei continue. Suprapuneri de ritmuri speciale precum şi de moduri duc spre o mare culminaţie a piesei.

17. *Muzică concretă pentru piesa de teatru „Act pentru un om singur" de Samuel Beckett (Acte pour un Homme seul) (1965).* Genul „*tape-music*". Sursele întrebuinţate sunt sunete prime, concrete, obţinute cu ajutorul diferitelor obiecte. Mai

https://biblioteca-digitala.ro

participă la realizarea sonoră pianul, vioara şi clarinetul. Procedeele de mixaj, suprapunere, diferite viteze etc., au fost lucrate în cadrul studioului de televiziune Bucureşti.

18. *M.P.5 cvintet pentru vioară, violă, cello, saxofon tenor sau clarinet şi pian (1966).* Lucrare de esenţă pur concertantă, bazată în mod exclusiv pe „fascii" sonore, realizate numai prin suprapuneri riguroase de sexte mari şi terţe mici.

19. *„Direcţii" – cvintet pentru flaut, oboi, clarinet, fagot şi corn (1967).* Lucrare bazată pe cinci structuri mari, eventual interşanjabile. Cifra cinci stă la baza organizării întregii lucrări. Piesă de mare virtuozitate instrumentală ca şi lucrarea precedentă.

20. *„Mers-Tefs" – sonată pentru vioară solo (1960-1968).* Lucrare ce constituie un mare solo pentru vioară, bazat în linii generale pe forma clasică de sonată. Procedeele folosite îmbogăţesc gama expresivă a instrumentului şi se poate afirma că este o lucrare cu tendinţe epice. Se pot întâlni structurile elastice. Ipostazele aleatorice dau posibilitatea fanteziei instrumentistului să se desfăşoare în libertate, punând astfel piesa în lumini diferite, cu ocazia fiecărei interpretări.

21. "*Mirabile auditu" pentru voce şi pian (1968).* Lucrare concepută special pentru radio. Opt structuri a câte două minute se suprapun în mod liber, creând lumi sonore inedite. Procedeele de studio – prelucrare a sunetului etc., sunt pe larg folosite. Versurile aparţin poetului Nichita Stănescu.

22. „*Muzică pentru Ra", pian solo (1968).* Muzică radiofonică. Aceleaşi caracteristici ca ale piesei precedente, cu diferenţa că muzica deja existentă pe banda de magnetofon se combină şi se suprapune ad-hoc cu muzica executată pe loc.

23. *„RO" pentru orchestră mare (1968).* Lucrare mare pentru două orchestre, bazată pe suprapunerea liberă a cinci structuri diferite, în ipostaze diferite."[1]

Pe lângă această listă de autor, suntem în măsură să adăugăm, pe baza informaţiilor din Lexiconul *Muzicieni din România, vol. 4* de Viorel Cosma, următoarele lucrări:

[1] Lista de lucrări şi scurtele caracterizări sunt citate din Memoriul de activitate din dosarul personal de la Arhiva U.N.M.B., pp. 4-10.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica filmului *Mâinile pictorilor (1967),* în regia Ninei Behar.

Sonata nr. 1 pentru flaut şi pian (1957).

Seconde musique pour RA (1969), experiment pentru pian şi bandă de magnetofon.

Troisième musique pour RA (1970), pentru pian şi bandă magnetică.

Quatrième musique pour RA (1970).

Sixième musique pour RA (1970), pentru pian şi bandă magnetică.

Soliloquium II pentru cvartet de coarde (1970).

Din aceeaşi sursă aflăm despre câteva lucrări corale, preponderent cu tematică partinică, piese obligatorii pentru studenţii şi proaspeţii absolvenţi ai secţiei de compoziţie, ca tribut datorat regimului politic:

Partid (1955), cor mixt pe versuri de Păuna Răzvan.

Partidului meu (1957), cor mixt pe versuri de Maria Banuş.

Când s-a născut întâia stea (1959), cor mixt pe versuri de Eugen Frunză.

Partidul să-l slăvim (1960), cor mixt pe versuri de Petre Solomon.

Cântec pentru lumină şi soare (1961), cor mixt pe versuri de Nina Cassian.

Frunză palidă, frunză galbenă, cor pentru două voci egale pe versuri de Tudor Arghezi, publicat în *Cântece şi madrigale,* ediţie îngrijită de Petru Simionescu, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966.

La grupajul de lieduri se adaugă, de asemenea:

Fertilitate (1962) pe versuri de Nina Cassian.

Patru sen (1969) pentru voce, oboi, clarinet şi harpă, pe versuri de Radu Rupea.[1]

[1] Informaţiile provin din lucrarea lui Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon, vol. 4 (H-J),* Editura Muzicală, Bucureşti, 2001, pp. 72-76.

https://biblioteca-digitala.ro

Performanţele solistice ale pianistului până în anul 1968

În paralel cu impresionanta listă de opusuri create, artistul desfăşoară o activitate solistică la fel de bogată. Astfel, în anul 1965, susţine două concerte camerale în Bucureşti, la Sala mică a Palatului şi unul la Ateneul Român în care interpretează Concertul pentru pian, vioară şi suflători de Alban Berg, două concerte camerale în sala *Jeu de Paume* – Fontainbleau, Franţa, unul în Sala *Cité Internationale des Arts* şi altul în Sala *Interralié,* ambele din Paris.

În anul 1966 are un concert cameral în Bucureşti, la Sala mică a Palatului, este solist al Concertului „*Jocuri pentru pian şi orchestră"* de Anatol Vieru, cu Filarmonica *Moldova* din Iaşi, acelaşi concert îl cântă la Bucureşti cu Orchestra Radio în Studioul de concerte, prezintă *Concertul pentru pian şi orchestră de coarde* de Dan Constantinescu la Cluj, cu Filarmonica locală. Realizează două concerte camerale în sala Radiodifuziunii NDR (*Norddeutscher* Rundfunk) din Hannovra, R. F. a Germaniei, în cadrul Festivalului internaţional de muzică nouă „*Tage der Neuen Musik" – Hannover 1966.*

În anul 1967 este solist în *Concertul brandemburgic nr. 5* de J.S. Bach, la Sala Mică a Palatului din Bucureşti, apoi are două concerte camerale în Olanda, la Amsterdam, în Sala de Concerte a Muzeului Naţional de Artă Modernă şi la Breukelen. Urmează prezenţa ca solist al *Concertului pentru pian şi orchestră* de Costin Miereanu, *Konzert für einen Solisten Pianist und 6 Orchestergruppen,* în Sala Filarmonicii din Utrecht – Olanda, în cadrul festivalului internaţional de muzică contemporană al Fundaţiei *Gaudeamus* din Olanda, precum şi un recital la postul de radio WDR – Westdeutsch Rudndfunk – Köln - R.F. a Germaniei şi un alt recital la posturile de radio SFB – Sender Freies Berlin – Berlinul Occidental.

În anul 1968, până la data întocmirii memoriului de activitate, autorul susţine două concerte camerale şi două sesiuni de înregistrări la Radiodifuziunea Română din

https://biblioteca-digitala.ro

Bucureşti, precum şi partea solistică a Concertului de Costin Miereanu cu Filarmonica din Cluj.

Sunt consemnate, totodată, deplasările în străinătate din aceeaşi perioadă. Astfel, în anul 1965 participă la cursurile internaţionale de vară organizate de *American Conservatory of Music – Fontainbleau France,* dă concerte în Germania de Vest, în 1966 frecventează cursurile muzicale internaţionale de muzică nouă ale Institutului internaţional de Muzică de la Darmstadt, în anul 1967 participă la *Bienala de la Zagreb – Iugoslavia,* din nou este bursier al cursurilor de vară de la Darmstadt, apoi înregistrează muzică la Radio West Berlin.

Memoriul consemnează şi titlurile compoziţiilor proprii executate în străinătate, opt la număr, cântate de către autor în Franţa, Spania, Polonia, Elveţia, R. F. a Germaniei, Olanda, Belgia, Iugoslavia.

Un paragraf aparte enumeră criticile muzicale şi articolele publicate pe tema propriilor compoziţii şi interpretări. Materialele au apărut în *Contemporanul, Muzica, Tribuna, România Liberă, Informaţia Bucureştiului, Scânteia, Elöre, Neuer Weg, Amfiteatru, Cronica, Frankfurter Allgemeine, France Soir, Hannovrische Zeitung, Jeunesse Musicale, Melos, Utrechtsblatt etc.*

În continuare, sunt consemnate 10 lucrări proprii care au fost înregistrate pe bandă de magnetofon şi care se aflau în fonoteca Radiodifuziunii Române din Bucureşti, precum şi 5 înregistrări pe bandă de magnetofon ale unor lucrări proprii, realizate la WDR - Westdeutscher Rundfunk Köln, SFB – Sender Freies Berlin, NDR – Nord Deutscher Rundfunk – Hamburg, Radiodifuziunea Croată - Zagreb, Radiodifuziunea Poloneză – Varşovia.

Parcurgem apoi lista înregistrărilor realizate în calitate de pianist, a lucrărilor altor compozitori, aflate în fonoteca Radiodifuziunii Române din Bucureşti. Acestea sunt: Concertul pentru pian, vioară şi suflători şi 4 Piese pentru clarinet şi pian de Alban Berg, Concertul pentru pian şi orchestră de coarde al lui Dan Constantinescu, Trio pentru vioară, clarinet şi pian de acelaşi compozitor, 4 Cântece maramureşene şi 6 Schiţe pentru pian de Tudor Ciortea, Sonatina pentru pian şi ciclul de

https://biblioteca-digitala.ro

lieduri pe versuri de Dragoş Vrânceanu „*Columne”* pentru voce de bas şi pian de Liviu Dandara, 5 Preludii de dans pentru clarinet şi pian de W. Lutoslawski, Cantata de cameră *„Lupta cu inerţia” pentru mezzosoprană, tenor, vioară, clarinet şi pian ,* Trio pentru vioară, clarinet şi pian, Lieduri pe versuri de G. Bacovia pentru soprană şi pian de Anatol Vieru.

Ca pianist solist a realizat şi înregistrări ale altor compozitori, aflate în fonotecile unor radiodifuziuni din afara ţării, precum *Concertul pentru pian şi orchestră* de Costin Miereanu, la Radiodifuziunea olandeză; program de piese pentru pian: *Trei studii* de Rob du Bois din Olanda; *Suita pentru pian* de de Benno Amann din Elveţia; *Compoziţie 1 pentru pian* de Bojidar Dimov din Bulgaria; *Pleiade pentru pian* de Günther Kahovez din Austria; *Cadenţa pentru pian* de Costin Miereanu din România – la Köln; recital la SFB din Berlinul Occidental, cuprinzând *Compoziţie 1 pentru pian* de Roman Haubenstock Ramatti din Austria, *Model III pentru pian* de Boguslaw Schäffer din Polonia, ”*Modi” pentru pian* de Werner Heider din R.F. a Germaniei.

A mai reuşit să înregistreze în aceeaşi perioadă, ca solist, *Jocuri pentru pian şi orchestră* de Anatol Vieru pe Disc Electrecord ECD 1152.

Conform tipicului de alcătuire a dosarului de cadre, memoriul se încheie cu lista persoanelor din străinătate care puteau da referinţe despre activitatea sa. E alcătuită pe ţări şi cuprinde următoarele nume:

Franţa: Nadia Boulanger, Robert Casadesus, Darius Milhaud, Marius Constant, Marcel Mihalovici.

R.F. a Germaniei: Dr. Otto Tomek, Director muzical la WDR Köln, Dr. Rudolf Lück, director al Editurii Gerig din Köln, Jean Claude Rivière, director al Editurii Ahn&Simrock Wiesbaden, Dr. Heinrich Strobel, director al Studiourilor Sudwestfunk Baden-Baden, Dr. Junk şi Fr. Wackernagel de la SFB Berlinul Occidental, Ernst Thomas, director al Institutului Internaţional de Muzică de la Darmstadt, prof. dr. Erhard Karkoschka din Stuttgart, George Onciul, compozitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Elveţia: Jean Marie Auberson, dirijor din Geneva, Heinz Holliger, instrumentist din Basel, Benno Amann, compozitor din Basel.

Austria: Roman Haubenstock Ramatti, director la Universal Edition, compozitor.

Olanda: H. Maas, director al Fundaţiei *Gaudeamus* – Bilthoven. Utrecht, Phia Berghout, director al Fundaţiei Eduard van Beinum Stichting, Breukelen; Mr. Martinet, director al Muzeului Naţional de Artă Contemporană, Amsterdam; Paul Hupperts, dirijor, Utrecht.

Polonia: W. Kabalewski, compozitor, secretar adjunct al Uniunii Poloneze a Compozitorilor; K. Penderecki, compozitor; St. Wislocki, dirijor, pianist, compozitor; K. Serocki, compozitor.

Iugoslavia: Josip Stojanovic, director al Festivalului *Bienala de la Zagreb.*

Spania: Tomas Marco, compozitor.

Japonia: prof. A.H. Asahina, dirijor, Osaka.

S.U.A.: membrii juriului internaţional al Fundaţiei *Lili Boulanger, Boston:* Igor Stravinsky, Aarond Copland, Walter Piston, Alexei Haieff.

Sunt 33 de nume ale unor personalităţi de primă importanţă din lumea muzicală avansată de la acea vreme, care îi cunoşteau performanţele profesionale şi care puteau depune mărturie despre valoarea acestui tânăr compozitor şi interpret. Un asemenea caz de vizibilitate internaţională este unic în muzica românească a epocii respective şi vorbeşte de la sine despre notorietatea de care se bucura. De asemenea, este de remarcat sfidarea nemaiîntâlnită pe care o aruncă Hrisanide organelor de partid şi de stat din România. Am putea spune, cu o celebră propoziţie din viaţa politică de astăzi, că Hrisanide a învins sistemul! Dacă nu s-ar fi întâmplat cu adevărat, noi, cei care-i eram apropiaţi, am fi putut crede că e un basm! Cum a reuşit, totuşi, să se strecoare atâţia ani, cu atâtea contacte externe? În primul rând, printr-o perseverenţă ieşită din comun. Săndel scria scrisori. Scria permanent şi primea mereu răspunsuri de peste tot! Într-o ţară a monitorizării la sânge a corespondenţei cu străinătatea, el scria şi primea continuu

https://biblioteca-digitala.ro

scrisori! Iar în paralel, între anii 1956-1963, mergea în excursii O.N.T.[1], ca turist, în toate ţările socialiste.[2] Din când în când era chemat şi muştruluit la partid, la Miliţie, la Securitate. Dar el tăcea, băga capul între umeri şi mergea mai departe. Cei de la Paşapoarte îl lăsau să plece mereu pe „agitatul acesta care nu se mai potoleşte odată". În primul rând, fiindcă se întorcea acasă, de fiecare dată, nu făcea prostii în străinătate, ba mai aducea şi premii, tipărituri, înregistrări bune de arătat la capitolul „marilor cuceriri ale culturii româneşti în lume". Apoi, fiindcă devenise cazul la îndemână pentru a demonstra „libertatea de mişcare de care se bucură artiştii României socialiste". Când veneau critici din afară, sistemul îl avea ca exemplu „de serviciu".

Un asemenea memoriu de lucrări şi activitate concertistică nu putea obţine decât laude şi respect din partea evaluatorilor. Într-adevăr, şeful catedrei Cor-Dirijat-Canto-Citire de Partituri, prof. univ. D. D. Botez, îi face următoarea caracterizare, în vederea participării la concursul pentru postul de lector: „Tovarăşul Alexandru Hrisanide este unul din cele mai bine pregătite cadre didactice ale Conservatorului *Ciprian Porumbescu.* Pianist şi compozitor recunoscut, absolvent al ambelor secţii din cadrul conservatorului nostru, D-sa a obţinut atât menţiuni şi premii de compoziţie în ţară şi străinătate, cât şi deosebite aprecieri ca solist al instrumentului său. Entuziast admirator al muzicii contemporane, tov. Hrisanide promovează cu succes lucrările compozitorilor români şi străini, îndeosebi muzica scrisă după cel de al doilea război mondial. Câteva din lucrările D-sale sunt tipărite în străinătate, bucurându-se de o largă difuzare. Din acest punct de vedere tov. Hrisanide are merite reale. În calitate de şef al Catedrei de Cor-Dirijat-Canto-Citire de Partituri am asistat în mai multe rânduri la cursul D-sale constatând că explicaţiile pe care le dă, corectările pe care le face sunt dintre cele mai judicioase, propunând întotdeauna

[1] Oficiul Naţional de Turism, singura agenţie de turism din România socialistă.

[2] Informaţia este consemnată în Autobiografie, ms., p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

soluţii practice din cele mai bune şi utile pentru studenţi. Cursul tov. Hrisanide se desfăşoară într-o atmosferă academică, fiind însoţit de numeroase exemple prezentate personal la pian, cu claritatea omului care are experienţa necesară pentru predarea cursului de citire de partituri. Am convingerea că eventuala trecere a D-sale de pe postul de asistent pe care-l ocupă acum, pe postul de lector la care tinde, va aduce reale servicii conservatorului şi va constitui pentru D-sa o emulaţie şi o încurajare ce i se cuvin. Îl recomand cu căldură pentru ocuparea prin concurs a postului de lector la disciplina Citire de Partituri declarat vacant. Profesor Şef de Catedră D.D. Botez, Bucureşti 08 Septembrie 1968." La 09. IX. 1968, decanul Facultăţii, Florin Eftimescu, scrie pe textul caracterizării: „Sunt întru totul de acord cu caracterizarea şefului de catedră."[1] Bine înţeles, câştigă concursul, devenind lector universitar.

Ca participare la viaţa muzicală din România, în următorii patru ani mai putem adăuga următoarele contribuţii semnificative:

Concertul pentru pian şi orchestră de coarde de Dan Constantinescu, în primă audiţie, cu Orchestra Simfonică Radio, dirijată de Theodor Costin la 7 mai 1970.

Variaţiuni pentru pian şi orchestră pe o temă de colind de Tudor Ciortea, în primă audiţie, cu Orchestra Simfonică Radio, dirijată de Andrei Surev, la 21 ianuarie 1971.[2]

În continuare, nu mai avem în dosarul personal decât un referat din 04. XI. 1972 al rectorului, conf. univ. Petre Brâncuşi, contrasemnat de şeful biroului personal, temutul tovarăş Dumitru Costache. Textul e calm, echilibrat şi obiectiv. De acum înainte, Săndel dispare discret din câmpul nostru vizual. Nici n-am prins de veste când s-a întâmplat.

[1] D.D. Botez, Caracterizare, text dactilografiat, aflat în Arhiva U.N.M.B.

[2] Ambele evenimente sunt consemnate în cartea lui Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române, Ed. Casa Radio,* Bucureşti, 1999, p. 740, 742.

https://biblioteca-digitala.ro

Strămutarea. Cea de a doua viaţă

În anul 1972, artistul primeşte o bursă ca visiting professor la University of Oregon, în S.U.A, unde lucrează până în anul 1974. Apoi devine rezident în Olanda şi activează ca profesor de pian şi muzică de cameră la Academiile de Muzică din Amsterdam şi Tilburg, până la pensionare, în anul 2001. Cu toate că regulile de funcţionare în învăţământ din Olanda prevedeau ieşirea la pensie a profesorilor la vârsta de 65 de ani fără drept de apel, Hrisanide se prevalează de activitatea sa de îndrumător în tainele compoziţiei al unor studenţi care încă nu absolviseră Conservatorul şi continuă naveta la Tilburg pentru câţiva ani în plus, până când şi aceşti studenţi îşi termină studiile de compoziţie. Informaţiile pe care le avem despre activitatea lui de creator şi solist din această lungă perioadă sunt vagi şi puţine. Unele provin de la fosta lui colegă din anii conservatorului bucureştean, pianista Liana Şerbescu, stabilită de asemenea în Olanda, în anul 1975. Cei doi se reîntâlnesc întâmplător la Amsterdam, în anul 1976, în casa unor prieteni şi redevin colegi la Brabants Conservatorium în anul 1977, de data aceasta în calitate de profesori la clasa de pian. Aceste relatări se referă mai mult la activitatea lui didactică desfăşurată la Conservator, la anumite concerte mai speciale, sau la participarea lui Săndel la viaţa socială a grupului de români dizidenţi stabiliţi în Olanda. Ştim astfel că, ajutat de marele lui prieten, Rob du Bois, Hrisanide reuşeşte să aducă în Olanda şi restul familiei sale rămase la Bucureşti, şi anume pe mama şi pe fratele lui, cu soţia şi copilul acestuia. Pe de altă parte, setea de călătorii, manifestată încă din tinereţe, curiozitatea pentru descoperirea de noi universuri artistice şi culturale, îşi găsesc acum terenul în lumea vestică, fără restricţii de vize şi control al organelor de partid. Săndel călătoreşte, vizitează nu doar obiective turistice clasice în Franţa, Italia, Elveţia etc., ci îşi întinde reţeaua de voiajuri spectaculoase în tot felul de ţări exotice, de unde vine cu lăzi pline de achiziţii artistice, precum vase, covoare, ţesături, măşti, icoane etc. În scurt timp spaţiul devine neîncăpător şi în noua lui casă, în care s-a mutat cu

https://biblioteca-digitala.ro

familia fratelui Fănuţ, deoarece colecţia sa de rarităţi creşte vertiginos de la an la an. Locuinţa devine un adevărat Muzeu Hrisanide, care se întinde pe trei etaje, fiind folosite şi spaţiile de-a lungul scărilor abrupte care le leagă, toate dependinţele, fiecare centimetru pătrat al pereţilor şi tavanului. Un tot grandios, năucitor, unic! La obiectele colecţionate se adaugă şi noua lui pasiune pentru fotografii artistice care umplu treptat nu numai sute de albume, ci şi sălile de curs ale Conservatorului din Tilburg. Astfel încât, de câteva decenii trăieşte în mijlocul obiectelor care încarcă spaţiul, dar de care nu poate să se despartă, aşa cum se despărţise, probabil cu mare durere, de minunata lui colecţie de icoane de la Bucureşti.[1]

În ceea ce priveşte activitatea de interpret, printre multiplele concerte în care apare ca mesager al muzicii noi, olandeze sau universale, Hrisanide îşi face o sarcină de onoare din promovarea creaţiei foştilor colegi din România. Astfel, A. Vieru, C. Ţăranu, C. Miereanu etc. sunt prezenţi mereu în concertele lui. Dintre numeroasele apariţii scenice, Liana Şerbescu îşi aminteşte mai ales de un concert remarcabil la Utrecht, la pupitru fiind românul Corneliu Dumbrăveanu, recent angajat ca dirijor principal al orchestrei. A cântat atunci un concert pentru pian şi orchestră al compozitorului olandez Jacques Bank, dedicat lui Hrisanide şi intitulat *Alexandre's*

[1] Despre pasiunea de colecţionar a lui Sandu Hrisanide vorbeşte Nicolae Coman, într-un flash al memoriei afective."Era în anul 1962. M-am dus într-o după amiază la Săndel acasă, în apartamentul familiei, situat vis à vis de Muzeul Simu, care s-a dărâmat de mult. La parterul blocului, în primul apartament pe dreapta, se găsea un living spaţios, din care intrai în camera de lucru a lui Săndel, cu un pian Beckstein foarte bun. Livingul era decorat în întregime cu icoane pe sticlă, adunate de el. Doamna Hrisanide, o mamă admirabilă şi un om cu totul deosebit, a intrat la un moment dat şi l-a rugat să-i dea şi mătuşii lui bolnave o icoană. Răspunsul a fost negativ. Mama a insistat, căci mătuşa era bătrână şi în mare nevoie. Săndel a repetat: "Nu, nu dau nici o icoană! Uite, Niki nu-mi cere. Tu de ce nu-mi ceri, Niki? "Nu-ţi cer, Săndel!" i-am răspuns imediat. "Dacă-mi ceri, ţie îţi dau!" De fapt, era un capriciu şi o frondă, căci Săndel o adora pe Doamna Hrisanide. Însă toate favorurile mergeau până la colecţia lui!"

https://biblioteca-digitala.ro

Concerto, care se compunea din şase părţi: Prolog, Song 1, Song 2, Song 3, Song 4, Epilog. „Cu toate că îi cunoşteam încă din România calităţile de interpret ideal al muzicii contemporane, spune Liana Şerbescu, în acest concert ne-a lăsat pe toţi literalmente cu gura căscată, mai ales în părţile improvizatorice, executate de el cu un brio şi o vivacitate de mare maestru”![1]

La conservatoarele unde funcţionează, compoziţiile lui devin foarte căutate de studenţi şi aproape că nu există examen de pian la care să nu răsune câte un nou opus al Maestrului. Printre alţii, Liana Şerbescu îi cântă muzica în recitaluri şi la Radio, atât în Olanda, cât şi în alte ţări. De asemenea, pe primul ei CD editat de Electrecord în anul 2013, intitulat *Pagini din cariera muzicală a pianistei Liana Şerbescu,* îi aduce un omagiu prietenului de-o viaţă, înregistrând trei dintre piesele lui pentru pian, care fuseseră tipărite în anul 1968 de Editura Gerig din Köln.

Către sfârşitul anilor 80, pe măsură ce se înăspresc condiţiile de viaţă din România, dizidenţa română din Olanda capătă o structură tot mai bine conturată. La iniţiativa lui Sorin Alexandrescu, profesor la catedra de limbi romanice din cadrul Universităţii din Amsterdam, se formează un *Comitet pentru România,* care demască dictatura cuplului Ceuşescu şi iniţiază diferite manifestări politice şi culturale. La aceste întruniri îşi dau concursul de multe ori Alexandru Hrisanide şi Liana Şerbescu, uneori chiar împreună cu studenţii lor, cântând muzică pentru pian de compozitori români. După evenimentele din decembrie 1989, se organizează diverse concerte cu scopul de a aduna fonduri pentru cei rămaşi în ţară. La aceste manifestări participă violonistul Şerban Lupu din S.U.A., violoncelistul Mirel Iancovici, pianiştii Alexandru Hrisanide şi Liana Şerbescu. În noile condiţii, Hrisanide vine în România, cu ocazia câtorva concerte. Astfel, la 13 septembrie 1991 a cântat ca solist lucrarea *Oiseaux exotiques* pentru pian şi suflători de Olivier Messiaen, în prima audiţie românească, în compania Orchestrei de cameră Radio, dirijată de Ludovic Bacs. Apoi, la

[1] Liana Şerbescu, Evocare, ms., Amsterdam, 2016.

https://biblioteca-digitala.ro

24 mai 1994, în cadrul Săptămânii Internaţionale a Muzicii noi, a cântat *Concertul pentru pian şi orchestră* de cameră de Dan Constantinescu şi propriul său *Concert pentru clavecin şi orchestră*, intitulat *Sonete* (compus în anul 1990), cu aceeaşi orchestră dirijată de Cristian Brâncuşi. Evenimentele sunt consemnate elogios în presă, apar cronici entuziaste atât în ţară cât şi în străinătate. Este prezent în enciclopedii, dicţionare muzicale şi alte lucrări de referinţă, cu articole consistente despre compoziţiile şi activitatea sa de interpret. Una din ultimele creaţii ar fi, poate, *Concertul pentru violoncel şi orchestră* The past, the present and… (1996), prezentat public şi înregistrat pe CD de solistul Mirel Iancovici, împreună cu Ensembles of the Brabant Conservatory, dirijor Jan Cober, Fontijs, KKCD 97019, 1996.

După o viaţă de muncă în compoziţie, în calitate de interpret şi profesor, Hrisanide a format şi în Olanda mai multe generaţii de muzicieni valoroşi. În lipsa unei documentaţii mai amănunţite, îi vom numi doar pe doi dintre aceştia: compozitorul Hawar Tawfiq şi compozitoarea Mayke Nas, care în anul 2015 a primit premiul *Kees van Baren* acordat unei lucrări scrise pentru *Concertgebow Orchest.*

Probabil că modul cel mai potrivit de a încheia acest capitol este evocarea unei întâmplări culturale petrecute în anul 2006, povestită de două prietene şi admiratoare ale artistului. Astfel, Liana Şerbescu îşi aminteşte de o mare expoziţie de artă mexicană deschisă în acel an la Amsterdam şi vizitată de ea în compania lui Săndel Hrisanide. Cu acest prilej a văzut că omul era la curent cu mitologiile mexicane (Maya, aztecă etc.), fiind fascinat cu deosebire de imaginea unui şarpe zburător din expoziţie. Ecoul acestei fascinaţii se regăseşte într-o lucrare pe care a compus-o şi i-a descris-o la telefon unei alte prietene, Liliana Alexandrescu. În dialogul telefonic, lucrurile decurg astfel. Săndel: ”… Un text poate câteodată să mă inspire să compun. Citind o carte despre Quetzalcóatl, şarpele sacru mexican cu pene, care zboară, *am auzit* sunetele din primul meu quartet de flaute (flaut bas, flaut alto, flaut normal şi flaut piccolo), un târşâit pe sol şi prin aer, ca al unei fiinţe, sau spirit, care atinge pământul şi are o paralelă şi în aer…” Şuieră uşor

https://biblioteca-digitala.ro

în telefon. Liliana: „Ce faci, Săndelule, fumezi?" El: „Nu, cânt!... Pe urmă dispare, ca o scânteie, nu mai e materie muzicală, doar pete luminoase, ca la o explozie…"[1] Incredibil, aproape suprarealist, acest dialog real surprinde ceva din laboratorul magic al procesului creator caracteristic lui Hrisanide.

Liana Şerbescu cu Alexandru Hrisanide

Din nefericire, în ultimii ani, probleme serioase de sănătate l-au făcut să se izoleze într-o lume paralelă, unde are parte de nelinişte şi de multă tristeţe.

Cum s-ar putea descrie stilul creaţiei lui Alexandru Hrisanide?

După începuturi dirijate de şcoală în spiritul cultivării limbajelor neoclasic, postromantic, cu elemente

[1] Liliana Alexandrescu şi Alexandru Hrisanide, convorbire telefonică, Amsterdam, duminică, 29 ianuarie 2009.

https://biblioteca-digitala.ro

postimpresioniste sau expresioniste, cu sugestii din stilul celei de a doua şcoli vieneze, opţiunile sale s-au îndreptat către cuceririle avangardei muzicale a deceniilor al cincilea şi al şaselea ale secolului XX. A abordat fără inhibiţii atonalismul, serialismul, a utilizat modurile într-un fel al său propriu, a creat muzică bazată pe principiul variaţiei continue, muzică aleatorie (aleatorism controlat sau liber), concretă, muzică mixată din sunetele instrumentelor tradiţionale cu sunete prime, înregistrate pe bandă de magnetofon, ulterior pe CD. În creaţiile lui sunt uneori prezente şi ecouri din folclor, îndeosebi din zona culturilor populare est europene. A utilizat din plin în manieră surprinzătoare, caracteristicile de culoare, de timbru ale instrumentelor şi ale vocilor, a realizat combinaţii ritmice de o mare diversitate şi complexitate. A cultivat libertatea structurilor şi a formelor, în concordanţă strânsă cu caracterul proteic al conţinuturilor. A avut un extraordinar apetit pentru schimbare, pentru mobilitatea stilistică. Natura talentului său era mereu în căutare de noutate, de experiment. A fost deosebit de prolific, mai ales în prima jumătate a timpului ce i s-a dat. Creaţia i-a fost stimulată şi favorizată de calitatea specială a pianisticii sale. Era un cititor fenomenal la prima vedere, ceea ce i-a favorizat cunoaşterea directă a marelui repertoriu universal. Însă faptul cu adevărat senzaţional al acestei performanţe este acela că vedea doar cu un singur ochi! Pe de altă parte, imensa disponibilitate de a întrebuinţa pianul altfel decât în mod tradiţional l-a îndemnat să improvizeze, să caute resurse noi în prepararea instrumentului, el fiind unul dintre primii promotori ai tehnicilor pianului preparat în România. A îndrăznit combinaţii şi ansambluri sonore inedite, fiind un creator ca interpret şi folosind din plin ideile interpretului în construirea creaţiilor. Ca interpret al creaţiei proprii şi al creaţiilor datorate colegilor de generaţie sau clasicilor muzicii contemporane, era disponibil pentru orice aventură stilistică, era original până la paroxism, dar şi de o mare precizie, rigoare, claritate a proiectului sonor. Ca pianist, nu agrea muzica tradiţională. În timpul studenţiei, cânta din obligaţie şcolară, lucrări din repertoriul baroc, clasic, romantic etc. cu exactitate, dar fără o participare din zona afectivă, a expresivităţii pe care o dezvoltam noi, ceilalţi colegi

https://biblioteca-digitala.ro

pianişti. Îşi lumina interpretările cu o inteligenţă scăpărătoare, cânta exact şi obiectiv, cu o atitudine implicit polemică, astfel încât comisiile de examen de la catedra de pian nu prea aveau ce să-i reproşeze, atâta vreme cât el cânta totul în respect faţă de text, dar în felul lui propriu, diferit. Spectacolul evoluţiilor sale în examene era şocant, provocator, întotdeauna extrem de interesant, deşi cam sec pentru gustul tradiţional. Teritoriul lui magic era în zona muzicilor moderne. Acolo era cu adevărat luxuriant, reuşind de fiecare dată spectacole de neuitat. Beneficia de o energie, de un tonus, de o fervoare demiurgică pe care o puteam atribui tinereţii, dar care s-a păstrat nealterată până în deceniul al nouălea, când am putut să-l mai auzim aici în concerte. Trebuie să subliniem şi faptul că era permanent disponibil să cânte lucrarea oricărui coleg, prieten, cunoscut. În plus faţă de toate aceste înzestrări muzicale extraordinare de ordin artistic şi uman, a fost dotat cu o capacitate genială de organizator în domeniul pe care-l numim astăzi managementul carierei proprii.

Un compozitor special, de o originalitate frapantă, proteic, polistilist şi postmodern în ultima vreme, un interpret fascinant în zona performanţei netradiţionale, un artist complex, mereu neliniştit în căutare de teritorii sonore neexplorate, cam în felul acesta ni s-a conturat personalitatea lui Alexandru Hrisanide, **unul din cei mai interesanţi, prolifici şi originali creatori din avangarda muzicală românească şi universală**. Poate că pe el limitările draconice ale libertăţilor, la care ne-a supus pe toţi închisoarea politică tocmai în perioada formării ca personalităţi artistice, l-au stimulat şi l-au îndârjit în lupta pentru a cunoaşte şi a se exprima neîngrădit, în loc să-l timoreze şi să-l blocheze în dezvoltarea fantasticei cariere internaţionale ce şi-a construit-o. El n-a acceptat să fie un biet om sub vremi, după spusa bătrânului cronicar, ci şi-a sfidat paznicii ideologici, cu mijloace inteligente, subtile şi blânde, reuşind să-şi păstreze liber spiritul creator. Şi din această perspectivă, Alexandru Hrisanide reprezintă un model şi o excepţie, omul cu opera lui spectaculoasă rămânând, mai departe, o incitantă enigmă. Prin creaţia sa, profund semnificativă pentru avangarda muzicală a ultimei jumătăţi de secol, pentru înregistrările de referinţă pe

https://biblioteca-digitala.ro

care le lasă ca documente inestimabile de interpret, el poate spune cu sufletul împăcat, la judecata istoriei: ***Non omnis moriar!***

BIBLIOGRAFIE

Anghel, Irinel, *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1997.
Arhivele Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti
Cosma, Octavian Lazăr, *Simfonicele Radiodifuziunii Române*, Ed. Casa Radio, Bucureşti, 1999.
Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti la 140 de ani*, vol. 3, 4, Ed. U.N.M.B., 2010, 2014.
Cosma, Viorel, *Muzicieni din România*. Lexicon, vol. 4 (H-J), Editura Muzicală, Bucureşti, 2001.
Dediu, Dan, *Short Story of Romanian New Music,* www.dandediu.ro
Frank, Paul, *Kurzgessastes Tonkünstler-Lexikon. A-K,2 15*
Altmann, W. Auflage, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag.
Honegger, Mark, *Das grosse Lexikon der Musik*, vol. IV, Herder and Massenkeil, Freiburg-Basel-Wien, 1976.
Hrisanide, Alexandru, *Autobiografie, Memoriu de activitate*, ms., Bucureşti, 1968.
Jora, Mihail, *Studii şi documente*, vol. I, Ediţie îngrijită, note şi comentarii Ilinca Dumitrescu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1995.
Manea, Ion, *Enciclopedia. Români în ştiinţa şi cultura Occidentală*, vol. 13, Ed. ARA Publication, 1992.
Moravcsic, Michael, *Artists from Bucharest*, în *Old Oregon,* Oregon, vol. 52, nr. 3. Spring, 1973.
Sandu - Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2002.
Sava, Iosif, Vartolomei, Luminiţa, *Mică enciclopedie muzicală*, Ed. Aius, Craiova, 1997.
Şerbescu, Liana, *Ilustrată din Amsterdam-Alexandru Hrisanide*. RRC, Oraşul vorbeşte, 13 iunie 2016.
Şerbescu Liana, *Alexandru Hrisanide*, portret pentru Wikipedia, ms., 2016.
Şorban, Elena Maria, *Muzica nouă*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2014.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Lavinia Coman

Alexandru Hrisanide, a Champion of the Avant-Garde in Music

In the landscape of Romanian music over the past six decades, composer and pianist Alexandru Hrisanide has been a strong personality of vanguard orientation. On the occasion of his eightieth anniversary it is befitting that we should highlight his biographical outline and pinpoint his creative contribution to the Romanian and world artistic legacy. He was born and raised in an intellectual environment, and his obvious musical inclinations were stimulated early on. At the "Ciprian Porumbescu" Music Conservatoire he was an eminent student in the composition department, being Mihail Jora's favourite disciple. He obtained a second specialisation from the same conservatoire, graduating from the piano department with outstanding results. As early as his student years he distinguished himself as a young prolific composer, oriented towards western contemporary styles. He has written numerous symphonic, chamber, solo-instrumental and vocal works that are characterised by audacity and nonconformism. He participated in international festivals and competitions and perfected his art through scholarships in the U.S.A., France, Germany and Yugoslavia. He was awarded composition prizes and took part in very many contemporary music festivals, both in Romania and abroad. After he worked as a teacher at Music High School no. 1 and at the Bucharest Conservatoire, where he became a university lecturer, in 1972 he left for the United States of America, where he taught as visiting professor for two years, after which he settled in the Netherlands for good. He taught at the Amsterdam and Tilburg conservatoires. He followed an intense performing activity as soloist specialising in the interpretation of avant-garde music. Alexandru Hrisanide is a foremost representative of avant-garde music, both in Romania and internationally.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNTREBĂRI

Ce este postumanismul?

Irinel Anghel

În primavara acestui an, am lucrat la un proiect pe care l-am prezentat în luna mai, în cadrul festivalului *Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi*, care s-a numit *Postumanism.* În luna iulie, în revista *Observator cultural*, Vasile Mihalache scria într-o recenzie a volumului *Postumanul* de Rosi Braidotti, că sunt un artist ce susţin că fac **artă postumanistă**. Nu am susţinut niciodată aşa ceva, pentru că, în general, am renunţat să pun etichete direcţiilor mele (etichetele se dezlipesc greu) iar eu îmi rezerv privilegiul de a mă răzgândi ori de câte ori ceva nou mi se arată de explorat. Ca să susţin că fac artă postumanistă, ar trebui mai întâi să mă lămuresc ce înseamnă asta. Ori, proiectele mele nu sunt afirmative. Ele au menirea de a pune şi a-mi pune întrebări. Nu zic nici că NU fac artă postumanistă, dar nici că fac.

Cu această ocazie, am început totuşi să mă gândesc la acest subiect care fără îndoială reprezintă în ultima vreme un atractor înconjurat de mister. E dificil de definit ce este arta postumanistă, pentru că termenul postumanism nu are un singur posibil înţeles, deci avem de a face cu absenţa unei definiţii stabile, unanim acceptate. Dar, poate că tocmai existenţa mai multor accepţiuni posibile şi căi distincte de urmat să fie chiar o trăsătură a sa.

Apoi, există mai multe variante ale depăşirii umanului sau negării acestuia: **non-uman, inuman, anti-uman, transuman, postuman** care fac ca referinţele să se amestece. În aceste situaţii, cheia de descifrare se află în prefixul utilizat.

https://biblioteca-digitala.ro

În cazul POST-umanismului, ne vom întreba aşadar, ce este DUPĂ umanism?

Din scrierile teoreticienilor postumanismului de până acum, se desprind 3 accepţiuni sau "imagini" principale[1], enunţabile foarte sumar astfel:

1. depăşirea naturii umane şi înlocuirea omului prin tehnologie (**viziunea automatizării, a robotizării**)
2. distrugerea omenirii (**viziunea apocaliptică**)
3. contrazicerea valorilor umanismului (**viziunea critică**)

Irinel Anghel şi David Szederjessi
Postumanism (SIMN 2016)

[1] În proiectul Postumanism - deranj artistic temporar - performance retrofuturist cu 3 iniţieri perturbante, am folosit toate cele 3 accepţiuni ipostaziate în 3 experienţe distincte oferite pe rând publicului în 3 spaţii diferite ale Palatului Cantacuzino (28 mai 2016)

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel stând lucrurile, se poate spune că în artă, strămoşi ai postumanismului au fost futurismul, arta science fiction şi de fapt, în acord cu viziunea critică, cam toate mişcările de avangardă ale secolului XX care au "atacat", au contrazis valorile, criteriile, principiile umanismului ce s-a dovedit exclusivist şi s-a compromis prin distopii de-a lungul istoriei.

În cartea sa "Postumanul", Rosi Braidotti încearcă una dintre posibilele definiţii: "Postumanismul este momentul istoric ce marchează sfârşitul rivalităţii dintre umanism şi antiumanism şi trasează un alt cadru discursiv, căutând mult mai afirmativ noi alternative".[1]

Ca artist, as reţine astfel poziţia diferenţei în raport cu valori pe care nu mai ştii cine le reglează: vechimea? bunul simţ comun? legea economică? canoanele academice? Însă, într-o viziune pe care o prefer non-apocaliptică aş face din nou apel la prefixul POST şi la puterea de îndrumare a cuvântului **Postumanism**. Pentru că ceea ce e după umanism nu poate fi separat de umanism. Spre deosebire de futurism şi toate mişcările de avangardă, postumanismul solicită **prezenţa limitelor** pentru depăşirea lor. Postumanismul se raportează la umanism. Îl ia cu el ca să îl depăşească. Arta postumanistă este astfel o "pasă" între doi coechipieri. Pentru ca alteritatea să fie vizibilă, limitele traversate sunt prezente şi folosite ca elemente de contrast. Astfel, în loc de futurism, susţin că **retrofuturismul** (cu variantele sale) poate fi opţiunea postumanistă a artei. Şi în loc de science fiction, postumanismul propune **ficţiunea reală** (amestecul ficţiunii în realitate sau a realităţii în ficţiune). Ca o paranteză: în această vară, un joc-experiment numit *Pokemon go* a prins şi înnebunit locuitorii planetei care alergau dupa monştri vituali, intrând într-o realitate ficţională. Este *Pokemon Go* un simptom al postumanismului?

Combinaţia dintre control şi libertate totală, dintre ce e pregătit şi ce apare nepregătit, dintre arta spectacolului şi *performance art* ca artă vie subţiază graniţa, linia de trecere,

[1] Rosi Braidotti, Postumanul, Editura Hecate, 2016, p. 54

https://biblioteca-digitala.ro

alimentând confuzia dintre cele două lumi şi aruncând publicul în corzile întrebărilor. În opinia mea, arta postumanistă lucrează cu **incertitudinile**, cu **îndoielile**, cu **posibilităţile multiple** de realizare şi receptare, intentând procese imaginare standardelor nenegociabile ale "bunurilor tradiţionale".

Irinel Anghel în performance-ul "ZECE" pe strada Leonida din Bucureşti, o experienţă-ofrandă adusă amintirii notei ZECE - simbol al excelenţei în educaţia noastră competitivă

În anumite segmente ale artelor performative, în legătură cu apariţia noului materialism (the new materialism) promovat de Rosi Braidotti, Manuel DeLanda, Karen Barad şi Quentin Meillassoux, apar deja cercetări asupra lucrului artistic cu elemente non-umane (obiecte, plante, animale), studiindu-se o comunicare prin coduri care depăşesc semnele cunoscute.

Pentru cei foarte ataşaţi de modele - ale lor sau ale altora, astfel de investigaţii pentru descoperirea unei viziuni adecvate prezentului, apar destabilizatoare, deranjante. "De ce să îmi mai pun întrebări, de ce să mai caut? E preferabil să nu ştiu ce se întâmplă sau se poate întâmpla în lume, pentru că ceea ce nu ştiu nu mă poate afecta." Însă şi aceste atitudini fac parte din peisajul postumanist.

"Conceptul cheie în etica nomadică postumană este transcenderea negativităţii" spune Braidotti (Postumanul; p.

https://biblioteca-digitala.ro

249) dar asta, aşa cum văd eu lucrurile, nu prin eliminarea a ceea ce este considerat negativ, ci prin integrarea acestuia ("negativului") într-o perspectivă mai largă care îi dezvăluie utilitatea si astfel îi poate transforma înţelegerea. În plus, pentru cei ce se întreabă în momentul ăsta - "şi ce legătura are asta cu muzica?" - acesta e un drum ale cărui implicaţii conduc la o complexă paradigmă transdisciplinară (sau postdisciplinară).

Poate că acesta va fi următorul curent în artă, poate că e deja instalat şi noi suntem prinşi într-un joc cu reguli pe care încă nu le înţelegem. Poate că e ceva ce nu vom afla niciodată şi postumanismul ne va atrage mai departe printr-un mister de nedescifrat.

Cred că este o temă care merită o analiză mult mai detaliată şi mai profundă decât o pot oferi eu acum. Trebuie să recunosc că îmi plac subiectele asupra cărora am îndoieli şi totodată nu sunt un bun dezvoltător, aşa că mă multumesc cu ceea ce îmi reuşeşte cel mai bine: iniţiez discuţii, dau startul unor idei, dezbateri, proiecte şi pun întrebări. Deci, ce este postumanismul?

SUMMARY

Irinel Anghel
What Is Posthumanism?

It is difficult to define what posthumanist art is, as the term posthumanism does not have one single possible meaning, so we are dealing with the absence of a stable and unanimously accepted definition. Between the meaning of robotisation, the apocalyptic view and that which criticises the values of humanism, as an artist I choose a variant that I prefer non-apocalyptic, resorting to the prefix POST and to the guiding power of the word "Posthumanism"; because what comes after humanism cannot be separated from humanism. Unlike futurism and all avant-garde movements, posthumanism requires the presence of limits in order to overcome them. Posthumanism relates to humanism, it uses it as an element of contrast. It takes it along in order to surpass it. Posthumanist art is thus a "pass" between two teammates.

https://biblioteca-digitala.ro

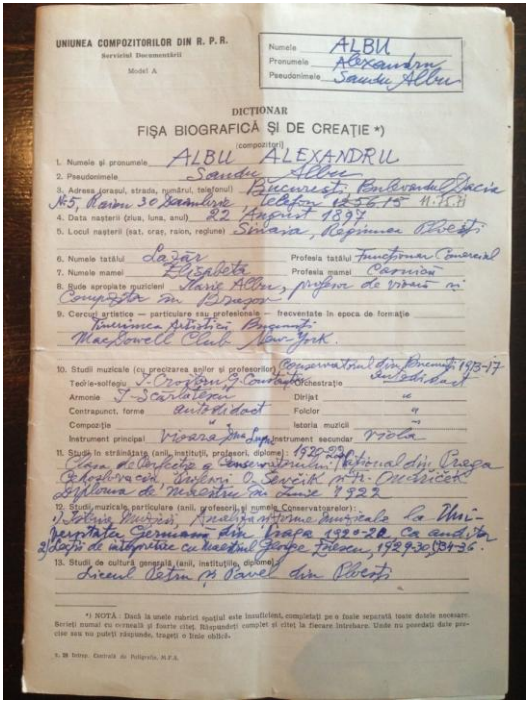
ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(XI)
Fondul Sandu Albu
(II)

Viorel Cosma

(continuare din nr. 5 /2016)

FIȘĂ BIOGRAFICĂ ȘI DE CREAȚIE



UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
Serviciul Documentării
Model A

Numele ALBU
Pronumele Alexandru
Pseudonimele Sandu Albu

DICȚIONAR
FIȘA BIOGRAFICĂ ȘI DE CREAȚIE *)
(compozitori)

1. Numele și pronumele ALBU ALEXANDRU
2. Pseudonimele Sandu Albu
3. Adresa (orașul, strada, numărul, telefonul) București, Bd. Regele Carol Nr. 5, Raion 30 Decembrie Telefon 13.56.15 11.15.51
4. Data nașterii (ziua, luna, anul) 22 August 1897
5. Locul nașterii (sat, oraș, raion, regiune) Sinaia, Raionul Ploiești
6. Numele tatălui Lazăr Profesia tatălui funcționar comercial
7. Numele mamei Elisabeta Profesia mamei casnică
8. Rude apropiate muzicieni Mariș Albu, profesor de vioară și compozitor în București
9. Cercul artistic — particulare sau profesionale — frecventate în epoca de formație
Societatea artistică București
MacDowell Club New York.
10. Studii muzicale (cu precizarea anilor și profesorilor)
Teorie-solfegiu I. Croitoru, G. Cucu Orchestrație autodidact
Armonie I. Scarlatescu Dirijat "
Contrapunct, forme autodidact Folclor "
Compoziție " Istoria muzicii "
Instrument principal Vioara Max Loy Instrument secundar Viola
Conservatorul din București 1913-17
11. Studii în străinătate (anii, instituții, profesori, diplome): 1920-22
Clasa de perfecționare a Conservatorului Național din Praga cu Hoyer, Suk și Jirko. Medicean Diploma de Merit cu Laur 1922
12. Studii muzicale particulare (anii, profesorii, și numele Conservatoarelor):
1) Istoria Muzicii, Analiza formei muzicale la Universitatea Germană din Praga 1920-22 Ca audit
2) Estetică și istoria literaturii cu Marchiul Georges Lafaye, 1929-30, 1934-36.
13. Studii de cultură generală (anii, instituțiile, diplome)
Liceul Petru și Pavel din Ploiești

*) NOTĂ: Dacă la unele rubrici spațiul este insuficient, completați pe o foaie separată toate datele necesare. Scrieți numai cu cerneală și foarte citeț. Răspundeți complet și citeț la fiecare întrebare. Unde nu posedați date precise sau nu puteți răspunde, tăgăduiți o linie oblică.

https://biblioteca-digitala.ro

Data debutului artistic: Recital de vioară – Ateneul Român, Martie 1922, București, Recital de vioară – „Mozarteum" Praga, Mai 1922, Concert de Brahms pt vioară și orchestră, Sala Smetana Praga, Iunie 1922, Recital de vioară Viena, Mai 1922 Konzerthaus.

Activitate didactică: Profesor de vioară la Brooklyn Conservatory of Music, New York 1927-1928; J. Hartt School of Music Harthford, Connecticut 1928-1929, profesor de vioară și violă la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București 1939-1947, detașat în 1945 la Institutul de Stat p. Arte din Baghdad, Irak, unde am funcționat ca profesor și Director artistic până în 1959, când m-am pensionat.

Distincțiuni, titluri, premii: Premiul George Enescu, Mențiunea I pentru Sonata în stil clasic pentru vioară solo.

Ocupația prezentă: Conferențiar la Institutul Pedagogic de 3 ani din București, Catedra de vioară.

Genul principal de compoziție: vioară (violă, violoncel) și voce (lieduri) și pian

Lista completă a lucrărilor muzicale:

Suita în la minor pentru vioară solo (Preludiu, Largo, Gavota, Rondo) 1942

Melodii populare românești pentru vioară și pian, tipărit la Moravetz Timișoara 1942, retipărit la Ricordi Milano 1952

Poemul Simfonic „Avicena. Lumina care a biruit" 1952

Alegretto Graziozo pentru Orchestră Simfonică 1959, Baghdad, Irak

Sonată pentru vioară și pian în stil românesc 1939

Lieduri:

6 melodii de toamnă pe versuri de Al. Biciurescu 1939

https://biblioteca-digitala.ro

Omni ceresti vitralis, pe cersuri de I. Cerieșianu 1941
Peste vârfuri, pe versuri de Mihai Eminescu 1961 Achiziționat
Cântec, pe versuri de Ștefan Octavian Iosif, 1961
Sania nebună, pe versuri de Mihai Beniuc, 1961
De ce-ai fi trist, pe versuri de Tudor Arghezi, 1961
Vocaliză pentru voce, vioară și pian, 1951, Baghdad
Dintre sute de catarge, pe versuri de Mihai Eminescu, 1963
Stelele-n cer, pe versuri de Mihai Eminescu, 1963
Din noaptea, pe versuri de Mihai Eminescu, 1963

Piese pentru pian:
Nocturna, 1941
2 Siciliene, 1958 și 1959
Vals de Concert, 1951
Valse „pour Alice", 1959
2 piese pentru violoncel, violă și pian (Recomandate pentru Achiziționarea M.C.)
Elegie, Baghdad, Irak, 1958
Siciliana, Baghdad, Irak, 1958

Piese pentru vioară și pian:
Largo, Baghdad, 1957
Siciliana, Baghdad, 1958
Serenadă în gondolă, Baghdad, 1959
Melodie Arabă, Baghdad, 1958
Cântece de leagăn, București , 1961
Capriciu în terțe, București, 1960
Nocturna, București, 1962
Capriciu Românesc, București, 1962, achiziționat 1963

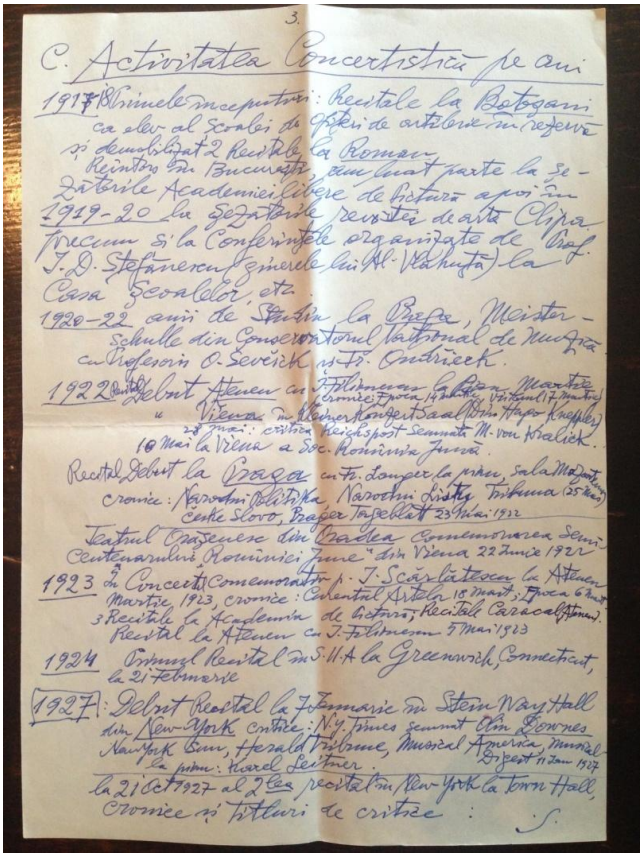
Compoziții cu caracter didactic:
Concertino în Sol major pentru vioară și pian (Allegro-moderato, Andante, Allegretto) achiziționat 1960, tipărit la Editura Muzicală, 1964

https://biblioteca-digitala.ro

Concerto în Do major, Nr. 2, 1960 (Allegro-Moderato, Andantino – Hora, Allegretto)
Concertino în Re major, Nr. 3, 1960 (Allegro, Romanță, Finale)
Cvartet de viori (Andantino, Cântec de leagăn, Joc), 1963
Trei miniaturi pentru Orchestră de Coarde, 1967
Andantino pentru Cvartet de coarde, 1958
Siciliano pentru Cvartet de coarde, 1963

Data: 20 Iunie 1964

Activitatea concertistică a violonistului Sandu Albu



3.

C. Activitatea Concertistică pe ani

1917 Primele începuturi: Recitale la Bârlad ca elev al Școalei de arte de acolo și recitaluri la Roman. Reintors în București, am luat parte la Serile Academiei Libere de Muzică apoi în 1919-20 la ședințele revistei de artă Chipuri precum și la Conferințele organizate de Prof. I. D. Ștefănescu (Genurile lui Al. Vlahuță) la Casa Școalelor, etc.

1920-22 ani de Studiu la Praga, Meister-Schule din Conservatorul Național de Muzică cu Profesorii O. Ševčík și F. Ondříček.

1922 Debut Ateneu cu J. Tolbuhin la Praga. Recitale la Viena

1923 Concert Comemorativ J. Scărlătescu la Ateneu

1924 Primul Recital în S.U.A. la Greenwich, Connecticut, la 21 Februarie

1927: Debut Recital la 7 Ianuarie în Steinway Hall din New-York

la 21 Oct 1927 al 2-lea recital în New-York la Town Hall.

Cronice și Titluri de critică: S.

https://biblioteca-digitala.ro

A. Debuturi:

1. *Martie 1922,* Ateneu București, Recital cu I. Filionescu
2. *Mai 1922,* Viena, Kleiner Konzertstaal sub direcția de concert Hugo Kneppler
3. *Mai 1922,* Praga, Sala Mozarteum
4. *Iunie 1927,* Granșvik, Com. Recital, USA
5. *7 Ianuarie 1927*, Steinway Hall, New York, la pian: Karel Leitner (critice Alin Doruneș, etc.)
6. *Martie 1927,* MacDowell Club, New York prima audiție a Sonatei de Bernard Wagenaar cu compozitorul la pian
7. *Februarie 1929*, Hartford, Connecticut (Y.M.C.A), Recital Karel Leitner la pian, Audițiune
8. *9 Noiembrie 1930,* Debutul la Filarmonica din București, dirijor G. Georgescu, Concert M. Bruch
9. *Decembrie 1930*, Debutul cu Filarmonica din Praga, dirijor J. Stupka, Concert Beethoven
10. *April 1932,* Debut cu Civic Symphony Orchestra din New York, dirijor Rudolf Thomas, Concert Beethoven
11. *Aprilie 1937*, Recital Baghdad cu N. Marcovici la pian și concerte la Radio Baghdad
12. *Aprilie 1939,* 2 Recitale la Teheran, la pian J. Hertz
13. *12 Iunie 1947,* Recital Paris Salle Chopin, pianist Jean Neven
14. *20 Iunie 1947,* Recital Londra Wigmore Hall, Ivan Newton
15. *Iunie 1956,* Salzburg Mozarteum, pian R. Kuppelwieser

B. Listă de Prime Audiții în țară și în străinătate interpretate de Sandu Albu

1. **Bernard Wagenaar**, Sonata pentru pian și vioară la pian compozitorul (nepot al lui W. Mengelberg,

https://biblioteca-digitala.ro

Profesor de Compoziție la Julliard Foundation, New York, martie 1927).

2. **Mozart**, Concert Nr. 7 (Cadențele de George Enescu), dirijor George Georgescu, martie 1935 Ateneu cu Filarmonica
3. **Stan Golestan**, Concertul Românesc pentru vioară și orchestră, cu Orchestra Radio din Praga, dirijor... mai 1935 și cu Orchestra Operei din Cluj, dirijor Jean Bobescu
4. Concert de Muzică Americană cu Theodor Rogalsky la pian, martie 1935, Aula Fundației Carol I cu program... toți necunoscuți la noi: Joleu Aldeu Carpenter, Machon Albert Stessel, Samuel Gardner, Edwin Grosse, C. Burleigh, etc.
5. **George Enescu**, Sonata a III-a în Caracter popular românesc op.25
   a. 23 mai 1934 Steinway Hall New York în recital de muzică românească, cu Herman Newman la pian, primă audiție în America
   b. Noiembrie 1935 Sala Dalles, cu Th. Rogalski la pian
6. **C. Silvestri**, Sonata pentru vioară și pian, Dalles, Ianuarie 1941
7. **Jean Sibelius**, Concert op. 47 în re minor, 1936 cu I. Flilionescu Dalles, 1943 Filarmonica Dirijor Georg Schneevoigt.
8. **G. Enacovici**, Amfitrita Poem pentru vioară și orchestră, Filarmonica, dirijor M. Jora, noiembrie 1942
9. **E. Falconi**, Sfîrleaza pentru vioară și pian în Recital Dalles cu I. Filionescu la pian
10. **R. Schumann**, Concert re minor pentru vioară și orchestră. Filarmonica, dirijor G. Enescu, mai 1943
11. **George Enescu**, Concert pentru vioară și orchestră (neterminat), dirijor E. Pricopie, Filarmonica din Ploiești, 5 mai 1965
12. **Mircea Chiriac**, 5 dansuri din baletul Iancu Jianu pentru vioară și pian, Dalles, 9 april 1965

https://biblioteca-digitala.ro

13. **Sandu Albu**, Suita... pentru vioară solo, Sala Conservatorului 29 mai 1966. Recital vioară solo
14. **Sandu Albu**, Nocturnă și Capriciu pentru vioară și pian Feb 1963, Dalles

C. Activitatea Concertistică pe ani

1917-18

Primele începuturi: Recitale la Botoșani ca elev al Școalei de Ofițeri de artilerie în rezervă, 2 Recitale la Roman

Reîntors în București, am luat parte la șezătorile Academiei libere de Pictură, apoi, în **1919-1920** la șezătorile revistei de artă Clipa precum și la Conferințele organizate de prof. I. D. Ștefănescu (ginerele lui Alexandru Vlahuță) la Casa Școalelor, etc.

1920-1922 anii de studiu la Praga, Meister-schulle din Conservatorul Național de Muzică cu Profesorii O. Sevěrick și Fr. Ondricek

1922 Recital Debut Ateneu cu I. Filionescu la Pian, martie Viena în KleinerKonzertSaal (Dir. Hugo Kneppler) 28 mai: critica Reichspost Semnată de M. Von Kralick. 10 mai la Viena, Soc. România Junǎ

Recital Debut la Praga cu Fr. Langer la pian, sala Mozarteum, cronice: Narodni Politika, Narodni Listy, *Tribuna Česke Slovo, Prager Tageblatt, 23 mai 1922*

Teatrul Orășenesc din Oradea, Consemnarea Semicentenarului „României June” din Viena, 22 iunie 1922

1923 În Concertul Comemorativ pentru I. Scărlătescu la Ateneu, Martie 1923, cronice: Curentul Artelor, 18 martie; Epoca 6...

3 Recitale la Academia de Pictură; Recitale Caracal (Ateneu)

Recital la Ateneu cu I. Filionescu, 5 mai 1923

https://biblioteca-digitala.ro

1924 Primul Recital în SUA la Greenwich, Connecticut, la 21 februarie

1927 Debut recital la 7 Ianuarie în Steinway Hall din New York, critice: N.Y.Times semnat Alin Donnes, New York Sun, Herald Tribunal, Musical America, Musical Digest, 11 ianuarie 1927

La 21 octombrie 1927 al 2-lea recital în New York la Town Hall, Cronice și Titluri de critice:

Herald Tribune, 22 octombrie 1927 semnat M.W. *Titlu: Sandu Albu Romanian Violinist, Scores Success*, Subtitlu: *Prones right to be ranked among more promising of musical importatibus.*

New York Times, Titlu: *Sandu Albu heard again*; subtitlu: *Romanian violonist gives an ambitious program at Town Hall*

Chicago Musical Leader, Titlu: *S.A. un excelent artist,* semnat W.L.G.

N.Y. American Titlu: *Albu performes ably on violin*; semnat Grena Bennet

Alte critice în Musical Advance, Musical Courier, New York Staatszeitung (semnat Klara Rugé), Musical America și ziarul românesc America din 7 noiembrie 1927, critica semnată D. Cuclin

1927, 13 Decembrie în PortChester Daily Item: Titlu: *Women hear Sandu Albu*; subtitlu: *Romanian violonist charms members of Part Chester Woman's Club* și

Flushing Evening Journal, Feb. 5, 1928, titlu: *Classical Music Program pleases*

1928 Al treilea Recital în New York la Town Hall, 27 Noiembrie; cronice în N.Y. Herald Tribune, semnat M.W., New York American „Grena Bennet”, N.Y. Freming Journal, N.Y. Sun, Evening Post, N-Y Telegraph, N.Y.Times, The World, Musical America, The Musical Leader, Chicago, 6.I.28, Titlu: *Sandu Albu Welcomed At Town Hall*, Horrath's Bulletin Dec. 28; Titlu: *S.A. Violonist delights his audience*, ziarul românesc America relatează din Cleveland Ohio la 2

https://biblioteca-digitala.ro

Dec.: *Participarea lui S.A. la festivitățile pentru Alipirea Transilvaniei* (10 ani)

1929 Recital în Hartford, Conn, în Y.M.C.A Auditorium, Cronice: Hartford Times și Hartford Courant, Ian. 6. 1930; subtitlu: *Violonist offers varied program at Y.M.C.A Auditorium*

Recital la New York, în sala de la International House, 7 iulie 1929, relatat în ziarul America din 15 Iulie 1929

1930 Recital la Guild Theatre din New York, 2 Martie 1930 (în program Sonata a II-a de George Enescu cu Stanford Schlüssel la pian)

Cronice: New York Times 3 Martie 1930.Titlu: *Sandu Albu heard*; subtitlu: *Romanian violonist gives a well chosen program at the Guild Theatre*

New York American, N.Y. Staatszeitung Herald Tribune, The Sun, Musical America (10 Martie 1930)

București: Rampa 17 iulie: *Radio România inovează*; 22 iulie: *Violonistul român profesor la un Conservator american, de vorbă cu violonistul Alexandru Albu*

Reportaje: Cinema 1 August 1930: *De vorbă c'un violonist român stabilit în America*

Vremea, 7 August 1930: *De vorbă cu violonistul Sandu Albu,* semnat: Alexandru Bilciurescu

Recital la Cazinoul din Sinaia cu Filionesci la pian

În toamna 1930, recitalele din țară la Dej, 25 octombrie, Craiova 17 nov. Teatrul Național și 29 Noiembrie Cluj, Opera Română

9 noiembrie Debutul la Filarmonica din București, în Concertul de Bruch, înlocuind pe Uninskila. Dirijor G. Georgescu

30 Decembrie 1930, Solist cu Filarmonica Cehă din Praga, în Concertul de Beethoven, dirijor Fr. Stupka

La 21 Dec.1930 Recital în Sala Conservatorului din Iași

https://biblioteca-digitala.ro

1931 Recital la Teatrul Național din Iași; la pian Dna Sonia Theodoreanu, 28 Ianuarie 1931. Cronica: Lumea, 31 Ianuarie; Titlu:*Triumful violonistului S.A. la Iași*

Reîntoarcerea în Februarie 1931 la New York

Recital la International House la 19 Aprilie 1931

Multiple Concerte cu Capitol String Quartett ca vioara I

Multe Concerte cu National Music League

Concerte-Conferințe educative în școli și biblioteci publice din New York și împrejurimi

1932 Recital de 2 viori cu Socrate Barozzi, 15 ianuarie 1932, Steinway Hall

Critice: N.Y. Times, semnat de G.B.G., 16 ianuarie

N.Y. Sun, N.Y. World Telegram. Titlu: *Violonist triumph over weather*. Subtitlu: *Artists win praise*

Recitale Radiofonice la Stația W.N.Y.C cu programe de muzică românească.

Recital la International House, 23 Octombrie 1932

1933 Recital la Town Hall, New York, 31 Martie 1933, în program Sonata a II-a de George Enescu cu Compozitorul la pian

Critice: N.Y. Times 1 April, World Telegram, The Sun: Titlu: *Enesco plays own work at Albu violin recital*, The Musical Leader; titlu: *Enesco assists violinist*

Multe Concerte educative și cu The Capitol String Quartett, ca vioara I și director, angajați de departamentul de educație al Statului New York.

Câteva luni am funcționat în prealabil în calitate de Concertmaestru al New York Civic Orchestra aparținând departamentului de Educație al Statului New York. Cu această orchestră la 12 August 1933 la Brooklyn Museum, New York, am interpretat concertul de Beethowen, dirijor Rudolph Thomas.

Cu pianistul Herman Newman am dat multe Recitale la Passhellenic la National Musical benefit Society, la International House, etc

https://biblioteca-digitala.ro

La 17 Dec 1933 am interpretat cu Knickerbocker Little Symphony orchestra Concertul de Mozart în re major, dirijor E. Powers.

1934 Recital de Muzică Românească, 23 Mai, în program Sonata a III-a op. 25 de George Enescu, în primă audiție în America, la Steinway Hall, în New York, la pian Hermann Newmann

Urmează cronicele acestui important recital, primul cu un program integral românesc:

1. The world Telegram, 24 mai 1934:
Titlu: *Sandu Albu Stirs Delight*
Subtitlu: *Violonist in recital sheds new lighten music of Romanian Composers* (semnat L.B.)
2. N.Y.Times, Titlu: *Sandu Albu violonist*
3. N.Y. Sun, Titlu *Sandu Albu plays recital of Romanian numbers*
Subtitlu: *Violonist introduces Enesco sonata at Town Hall*
4. N.Y. American, 24 mai 1934, Titlu: *Sandu Albu plays Romanian music* (semnat Leonard Libling)
5. The Journal, 24 mai 1934, semnat Henriette Weber

Reîntors în țară, la 8 August 1934, am dat un Recital la Cazinoul din Constanța la pian Th. Rogalski, urmat de alte recitale la Sibiu, Sala Dalles, 17 Dec., cu Th. Rogalski. Tot cu Th. Rogalski am dat un al doilea recital tot la Dalles, la 18 Febr. 1935

1935 Un interviu dat ziarului Vestea despre maestrul Enescu și viața muzicală din America
Urmează o serie de recitale prin țară: Iași, Cluj, Satu-Mare, Oradea, Dej.
24 Martie, Recital de Muzică Americană, Aula Fundației, la pian Th. Rogalski

https://biblioteca-digitala.ro

4 Noiembrie, Recital Dalles, cu I. Filionescu la pian, în program Concertul de Haydn în do, în primă audiție la noi.

19 Noiembrie, Sonara Kreutzer la Radio cu Alfred Alessandrescu

Cronice din 8 Noiembrie semnate Romeo Alexandrescu și Virgil Gheorghiu și C. Nottara (Dimineața)

La 8 Noiembrie, recital la Teatrul Național din Iași cu Sonia Teodoreanu

La 9 Decembrie, Concerte de Sonate la Dalles cu Cella Delavrancea

1936 12 Februarie, Recital cu Miron Șoarec la pian la Palatul Cultural din Arad. Interviu în Edelys Hilap, Arad, 12 Februarie

La 8 Martie, la Dalles, Concert de Muzică Cultă Americană cu concursul Dnei Lucia Cosma (cuvântare), C. Stroescu, cântă și Th. Rogalski - pianist al Cvartetului Uniunii Muzicii și al Cvintetului de Suflători Rado

28 Aprilie, la Ateneu, cu concursul Orchestrei Simfonice Radio, dirijor Alfred Alessandrescu - Concert de Concerte: Bach, Beethoven, Lalo

Cronice: Sym, Emanoil Ciomac, R. Al., etc

Mai, Concert la Iași al Filarmonicii G. Enescu, dirijor Mircea Bîrsan

La 14 Decembrie la Ateneu al 2-lea Concert de Concerte cu Concursul Orchestrei Radio, Dirijor Alfred Alessandrescu, în program Concerte de Bach, Ceaikovsky, Romanțele de Beethoven, Poemul „Farmecele Armidei” de I. Nonna Otescu, dirijat de autor și Tzigane de Ravel

Cronice semnate:

C. Nottara, Dimineața, 19 Dec.

Cella Delavrancea, Le Moment, 21 Dec.

Ion Mincu, Zorile, 19 Decembrie.

1937

Au urmat 2 recitale „populare” de vioară la Dalles la 12 și 19 Februarie cu Miron Șoarec la pian

https://biblioteca-digitala.ro

În primul a avut loc prima audiție mondială a 2 piese de E. Falconi (Nicolaef): Sfîrleaza și Vals Sentimental

Naționalul Nou din 12 Febr. 1937 publică sub titlul: *Biografii Muzicale*: *Sandu Albu*

De asemenea, un medalion semnat de Virgil Gheorghiu în *Muzică și Poezie*, Ianuarie 1937

La 27 Februarie, un al 2-lea concert la Palatul Cultural din Arad cu concursul a 2 cântăreți: Irina Russu și Sasu Nicoară

Sub bagheta lui Mircea Bîrsan, în Festival Beethoven, cînt la 28 Februarie Concertul de Beethoven; „Lumea", Martie 1937

Plecat la 7 Aprilie la Baghdad, reîntors în țară pentru vacanță dă un recital Radiofonic la Radio Paris la 6 August, la pian Jean Doyen

La 19 August, un recital la Sinaia cu N. Marcovici la pian

La 5 Septembrie, Recital la Teatrul Comedia din București

Apoi se reîntoarce la Conservatorul din Baghdad, Irak

1938 În afară de profesorat la Institutul Muzical din Baghdad, Irak, am dat concerte de muzică de cameră și recitale publice cu Mehidohin Hoida violoncel și Nicolae Marcovici (adus de mine) pian

1939 În locul lui N. Marcovici, vine ca pianist și profesor la Baghdad Juin Hertz în toamna lui 1938

Activitatea concertistică paralelă cu cea didactică se intensifică pe bazele de pionierat al Muzicei Clasice ce se auzea pentru prima dată în Irak

În Martie 1939 au loc 2 recitale la Teheran, Iran. Despre acestea relatează: Messager de Teheran din 30/III/1939, cu titlul: *Un brillant Concert roumain* (No.3588)

De asemeni: Jurnal de Teheran din 31/III/1939 cu titlul: *Le Concert roumain au Club Iran* și Le Journal de Téhéran 2 sub titlul: *Concerts Roumains.*

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie a mă întoarce la București spre a ocupa Catedra devenită vacantă în lipsa mea, are loc un Concert de adio la Clubul Almiyah din Baghdad la 23 mai 1939 despre care relatează în limba arabă El Bilad din 2/6/1939

Reîntors în țară în toamna lui 1939 ocup catedra de vioară la Conservator și violă

La 21 Noiembrie 1939 dau la Dalles cu I. Filionescu la pian un recital de muzică românească. În program Sonata a III-a de George Enescu, Sonata I pentru vioară solo de D. Cuclin, Sonatina de Paul Constantinescu, Dansurile lui Filip Lazăr și Suita mea „Dor de țară" în primă audiție

La 19 Decembrie un al doilea recital tot la Dalles cuprindea pe lângă Sonata Kreutzer de Beethoven și Concertul de Sibelius care se auzea pentru întâia oară la noi, deocamdată cu pian.

Cu Filarmonica, între aceste 2 recitale interpretez sub bagheta lui Alfred Alessandrescu Concertul de Saint-Saëns în si minor.

Despre toate acestea au apărut cronici semnate de Romeo Alessandrescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Jora, Em. Ciomac, J. Victor Pandelescu

1940 Cu Th. Rogalski dirijând Orchestra Radio dau la Ateneu un concert cuprinzând Concertele de Beethoven și Brahms, precedate de uvertura la Don Juan de Mozart la începutul lui Februarie 1940.

Despre acest concert relatează: Mihail Jora, Le Moment din 5/II/1940 semnat L.L., Virgil Gheorghiu în România din 11/II/1940

În Martie întreprind un turneu în Italia, sub auspiciile Institultului de Cultură Italiană din București

Orașele unde am dat recitale cu Concursul pianistei Maria Faini au fost Ancona, Firenza, Livorno și Milano

Despre aceste recitale au scris: Corriere Adriatico din Anemona 12 Martie 1940 cu titlul: *Il Concerto Sandu Albu alla Amici della Musica.* 2) Il Telegrafi di Lavorno cu titlul: *Il concerto del violonisto romeno al Dopolavoro „Amici*

https://biblioteca-digitala.ro

della Musica" Nazione di Firenze și L'Ambrosiano din Milano 14/II/1940

Tot în primăvara 1940 cânt la Filarmonică cu G. Georgescu Concertul de Brahms

În toamna 1940 am dat la Dalles, 19, 26 Octombrie, 9 Noiembrie, 3 Concerte de Bach, cuprinzând cele 6 Sonate și părțile pentru vioară solo și cele 6 Sonate cu pian, având 3 colaboratori: C. Silvestri, J. Prunner și Miron Șoarec

1941 La 5 Aprilie, la Dalles, Concert de Sonate cu Madeleine Cocorescu

La 12/I/1941 se relatează în Timpul cu titlul *George Enescu la Dalles în Concertul violonistului S.A.* un concert în care am avut colaboratori pe: G. Enescu în Sonata a III-a, C. Silvestri în sonata sa în primă audiție, M. Jora în Suita mică a sa.

Universul din 6 Dec. 1941 semnat R. Al. cu titlul: *Filarmonica* subtitlu: Dirijor Mihail Jora, solist Sandu Albu (vioară), vorbește despre Amfi... Poem Simfonic de G. Enacovici în primă audiție. Cronica semnată de G. Breazul din 4/V/1941 vorbește despre multiplele mele interpretări.

1942 Universul din 19 April 1942 semnat R. Al., titlu: *Concertul violonistului Sandu Albu*; vorbește și despre concertul I de Karol Szymanovski, auzit pentru prima dată la noi, deocamdată la pian – I. Filionescu.

1. În toamna 1942 în turneu în Germania, Croația și Slovacia dimpreună cu I. Filionescu la pian în următoarele orașe: Stuttgart, Stuttgarter Neues Zeitung 23 Nov, titlu: *Konzert Rumänischer Künstler*.

2. Berliner Nachtausqable din 6 Nov. 1942, titlu: *Erfolgreiche Konzerte*

3. Hrvatsky Narod,10 Noiembrie, 1942, Zagreb

4. Grandista Bratislava, 17 Nov. 1945

5. Der Mittag Düsseldorf, 29 Oct 1942

6. Dusseldorfer Statt Nachrichten semnat de Peter Seifert.

https://biblioteca-digitala.ro

7. Slovak 18 Nov. 1942: Rumanski Hostia v Bratislava

8. Nova Hrvastika, Zagreb 11 Nov. 1942 Dl. Bohuslav Sirola

Cu Filarmonica din Bratislava solist în concertul de Beethoven în Noiembrie (lipsesc critice etc.)

De asemeni la Radio, Concert de muzică românească cu I. Filionescu la Bratislava (pe la 12-15 Decembrie)

1943 La 2 Februarie 1943 are loc la Ateneu un Festival Sibelius dirijat de Georg Schneevoigt. În acest festival am interpretat în primă audiție la noi Concertul în Re Op. 47 de Jean Sibelius. Cronice de: Aurelia Șathiopa, Romeo Alexandrescu, Virgil Gheorghiu, etc.

„Minereul" din 25 Octombrie 1943 relatează semnat R. Al.: Concertul de Sonate George Enescu în 20 Oct Ateneu, maestrul la pian. Sonatele I, II, IV și Impresiile din copilărie. De asemeni în Curentul din 23 octombrie, Virgil Gheorghiu

La 16 Iulie 1943 are loc la Brașov, sub auspiciile „Cercului Francez" de acolo un concert de muzică franceză dat de mine cu Filionescu. Kronstadter Zeitung semnat H.L. relatează acest concert sub titlul: *Konzert des Geigers Sandu Albu*

Concertul jubiliar pentru 25 de ani de carieră s-a bucurat de concursul Maestrului Enescu la pupitrul Filarmonicii. Programul cuprindea Concertul 7 de Mozart (cu cadențele de George Enescu), Concertul de Glazunov și prima audiție la noi a Concertului de Schumann

Rampa din 5 Decembrie 1943 relatează semnat Emil Riegler Dinu. De asemeni Aurora Șotropa, Virgil Gheorghiu în articole lungi în ziarele „Curentul", „Adevărul", etc.

1944 3 Concerte cu Orchestra Simfonică din Iași, dirijor Egizio Massini

2 Recitale la Ploiești, 2 la Câmpina

https://biblioteca-digitala.ro

Recital la Sinaia cu C. Silvestri la pian

Recital la 4 Decembrie de Muzică rusă și aliați (Era.... N.56 din 7 Dec. 1944) la Dalles, la pian Smaranda Athanasoff, Universul, 5 Dec. 1944

La Dalles, la 2 Februarie, dimpreună cu Aurelia Cionca am dat audiția integrală a Sonatelor de Brahms pentru pian și vioară. Cu această ocazie în Bukarester Tageblatt sub semnătura lui F.G. Gruber apare un articol intitulat: *Ein erfolgreicher Brahms abend in Bukarest.*

Cu Dagobert Bucholtz la pian pentru Apărarea Patriotică dau în toamna 1944 un recital despre care J.V. Pandelescu a scris un lung articol.

1945 În afară de un Recital la Ploiești cu Virgil Gheorghiu la pian am dat și unul la Giurgiu (la 8 Noiembrie la Ateneul N. Bălănescu).

Cu același pianist am interpretat pentru prima oară la noi Concertul de Haciaturian la Radio, înaintea primei audiții făcute de G. Enescu cu orchestră în anul următor.

1946 Reîntors la Baghdad ca profesor împrumutat institutului de Arte de-acolo în decembrie 1945, dau un recital la King Faisal Hall și numeroase concerte radiofonice.

În primăvara 1946 dau cu pianistul Juliu Hertz din București (angajat prin mine ca profesor și pianist la Baghdad) – 2 recitale la Kuwait și Abadan (Iran) pentru personalul celei mai mari rafinării de petrol.

1947 După alte manifestări muzicale, concerte publice și foarte multe recitale la Radio Baghdad în vara 1947 dau două recitale importante:

1) la Paris, la Salle Chopin-Pleyel, cu pianistul Jean Neveu (fratele celebrei violoniste Ginette Neveu) la 12 Iunie relatat de Pierre Leroi în Journal Opéra 2 Iulie 1947 și

2) La Wigmore Hall din Londra cu pianistul Ivor Newton (Times 23 Iunie 1947 și Western Morning News, 23 Iunie)

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, la 22 August 1947 iau parte într-un Concert festiv la Sala Pleyel-Chopin marcând a 3-a aniversare a eliberării Parisului și Bucureștiului

Reîntors în Orient dau la Beyrouth (Liban) 2 Concerte: un recital și un Concert de Sonate cu pianistul Arcadie Kongwell relatate în „Le Jour" și „L'Orient" din 19 Noiembrie 1947

1948-1949 Pe lângă îndatoririle mele de Profesor și Organizator al Secției Muzicale din Institutul de Arte din Baghdad duc o activitate intensă Cameristică, de recitale și muzică de cameră cu concursul Pianistului Julin Hertz și al lui Canov Cyril Roberte (Pastorul Eneglez din Baghdad)

Atât la Baghdad unde la British Insitute Club dau la 14 și 28 Noiembrie 1949 pentru prima dată în Orientul Mijlociu audiția Sonatelor și Partitelor de Bach (în 2 ședințe)

Recitalele mele erau numeroase și variate – relatate în Irak Times (pierdute de mine) și aveau loc la Institutul nostru la Sala de Concerte (King Taisal Hall) în Biserica Anglicană, ducând o activitate de pionier cu totul educativă. În afară de Baghdad, am concertat în Irak și la Mosul, la Kirkuk și Basrah.

În **1950** Sunt rugat ca pe lângă direcția Conservatorului nostru să organizez și o mică orchestră simfonică cu care am dat între anii **1950-1958** dirijând-o și cîntînd și ca solis, numeroase concerte, festivale Bach, Mozart.

În **1952** plec în timpul vacanței de vară în Europa unde în afară de un concert radiofonic la Radio Paris și Radio Basel am dat și un recital în sala Conservatorului din Kassel relatat în Kassler Post din 19 Septembrie 1952.

În 1952 pentru Comemorarea marelui poet, filozof și om de științe Ibn Sima (Avicena) scriu un Poem Simfonic executat în primă audiție la 1 Mai 1952, repetat la Concertul următor la cererea publicului.

https://biblioteca-digitala.ro

1953 Concerte, Recitale în continuare.

În anii **1954-55-56** în timpul vacanțelor de vară am dat un număr de turnee radiofonice imprimând la diversele stațiuni de Radio din Europa în special muzică de Compozitori Români. Astfel în 1954 am imprimat la Basel, Paris, Zürich, München, Genève, Bade-Baden, Stuttgart, Londra. În 1955 la Amsterdam (Hilversun), Paris (Sonata pentru vioară solo de Mihalovici, Sonata a III-a și Impresiile din Copilărie de Enescu cu N. Caravia la pian, München, Basel, Istanbul. În 1956 dau un recital la Salzburg sub auspiciile Mozarteum-ului acest recital a fost relatat în Demokraticher Volksblatt din 11 Iunie semnat Dr.Th.W. Werner, 2) Salzburger Volkzeitung 11 Iunie, semnat Dr. Pallegrini, 3) Salzburger Nachrichen 11 Iunie semnat H.H. și cu titlul *Der Geiger Sandu Albu* și 4) Salzburger Volksblatt 11 Iunie cu titlul *Violin abend Sandu Albu* ss I.H.

La 27 Iunie 1956 în Sala mare de la UNESCO din Paris dau un recital comemorativ cu compoziții de George Enescu. Acest concert omagial la un an de la moartea Maestrului a fost prezentat de Profesorul Correa de Azevdo (America de Sud) și am avut concertul de pian al lui N. Caravia, care pe lângă Sonatele II și III și Impresiile din Copilărie cu mine, a interpretat și Sonata a II-a în fa# minor pentru pian.

Tot în acea vară am imprimat un program de Muzică românească: Paul Constantinescu, Stan Golestan, Filip Lazăr, I. Scărlătescu, S. Albu la Radio Basel și München, unde eram angajat pentru a treia oară în șir.

La Baghdad pe lângă funcțiunile de profesor de vioară, violă, muzică de Cameră și Director al Secției de muzică Clasică am activat și ca Președinte al Societății Filarmonice și dirijorul Orchestrei înființate de mine în 1950.

Dintre multele articole scrise în ziarele arabe și în Irak Times am păstrat câteva în acesta din urmă cu titluri ca: *Iraq's Symphony Orchestra has succes in first performance* (1 Mai 1950).

https://biblioteca-digitala.ro

Fine Concert at Kirkuk

În 27 Decembrie 1955 am dat un recital de violă în Sala Institutului de arte din Baghdad. Muzica pentru Vioară Solo, al cărei protagonist am fost mai ales la Baghdad s-a manifestat prin recitalele mele între 1954 și 1958; astfel la 11 Martie 1954 interpretam în Sala Institutului de Arte seria integrală a celor 24 de Capricii de Paganini sub formă de Concert lecție - Lecture-recital, cum făcusem la British Institute pentru Sonatele și partitele de Bach.

Sub auspiciile U.S.I.S. (United States Information Service) am dat o serie de recitale de vioară solo incluzând lucrări ca: Sonata de Marcel Mihalovici op. 97, Sonata a III-a de Max Reger, Sonatele a III-a și a V-a de Eugène Ysaye, Ménétrier, Impresiile din copilărie de Enescu, Suită clasică de Sandu Albu, etc.

În scop de culturalizare am dat recitale și concerte închinate cîte unui compozitor ca: un recital de Concerte și Sonate de Mozart precum și un festival de muzică de cameră pentru bicentenarul acestuia. Un Festival Bach bicentenar și un alt Festival Bach dirijate și cântate în acelaș timp de mine (concertele de vioară, Dublul Concert, Concert Branderburgic Nr. 5. Un Festival Händel (de muzică de Cameră) precum și Concerte închinate lui Sibelius și lui Ed. Elgar.

Împreună cu 2 elevi ai mei care s-au remarcat în străinătate am dat și Concerte pentru 2 viori. Acești elevi sunt: Haik Balian care a fost trimis cu bursă la Musikakademie din Viena și Vartan Manogian care în 1958 a obținut premiul I la Conservatorul Național din Paris, fiind apoi solist cu orchestra Simfonică din Lausanne.

Ambii acești elevi mi-au făcut cinste și am primit felicitările profesorilor lor din Paris și Viena. În Iraq Times din 9 Oct. 1959 apărea un articol cu titlul: *Tribute to Prof. Albu.*

https://biblioteca-digitala.ro

După repatrierea mea din 12 Nov. **1959** am dat o serie de recitale în țară:

1) La 21 Decembrie la Ateneu, cu Nicolae Brînduș la pian
2) La 16 Ianuarie la Dalles cu Mariana Kabdebo (semnează I.S. Cronică Contemporanul 19/I/62, și Petre Codreanu din Muzica Nr. 3 Martie 1962)
3) La 10 Februarie 1963 la Dalles, cu Mariana Kabdebo la pian
4) La 4 Noiembrie 1963 (Interviu Magazinul semnat P. Răduț)
5) 14 Mai 1964 la Dalles, cu Mariana Kabdebo la pian
6) 10 Iunie la Dalles, cu Mariana Kabdebo la pian (Program integral Enescu – 3 sonate și Impresiile)
7) 5 Aprilie 1965 la Dalles, pentru Conservatorul Ciprian Porumbescu, program de compozitori români (prima audiție a dansurilor din baletul Iancu Jianu de Mircea Chiriac), la pian Mariana Kabdebo
8) 29 Mai 1966, Studioul Conservatorului C. Porumbescu, Recital de vioară Solo. În program Suita Clasică S. Albu, Suita pe Bach de Alfred Mendelsohn, Sonata de W. Berger și Suita I de Cuclin
9) La 11 Februarie 1967, la Rîmnicu-Vîlcea, Casa de Cultură, la pian: Mira Ghisoiu, Cronica semnată I. L. Alexandricu în revista Argeșul 4 din Aprilie 1967
10) La 12 Martie 1967, Recital în cadrul Filarmonicei din Sibiu, la pian Mira Ghișoiu

În afară de acestea am fost solist cu următoarele orchestre simfonice din țară:

1) Filarmonica Gh. Dima din Brașov la 20 Oct. 1960, Poemul Concertant de Ludovic Feldman și Tzigane de Ravel, dirijor Paul Popescu
2) Filarmonica 12 Noiembrie 1960 și 21 Ianuarie 1961, Bacău, concert Beethoven, dirijor Ciornei
3) Filarmonica din Cluj, Prokofiev Nr.1, dirijor Petre Sbîrcea

https://biblioteca-digitala.ro

4) La 10 Aprilie 1961, cu Filarmonica din Galați, dirijor Ury Schmidt, Concertul Nr. 3 de Saint-Saëns
5) La 17 Iunie 1961, Filarmonica „Oltenia” din Craiova dirijor Victor Golescu, Concert de Saint-Säens
6) La 24 Aprilie 1962, cu Filarmonica „Glinka” din Satu-Mare, dirijor Alexandru Munteanu, concert S. Saëns
7) La 5 Mai 1965, cu Filarmonica din Ploiești, dirijor Eugen Pricope, Concert George Enescu, 10 ani de la moartea Compozitorului, Conferențiar Zeno Vancea, în program Concertul neterminat (2 părți) de George Enescu pentru vioară și orchestră, interpretat de mine în primă audiție.

Între **1962-1965** am fost profesor de vioară la Facultatea de Muzică a Institutului Pedagogic de 3 ani, București

În **1964** și **1965** am fost profesor și la Școala Medie Nr. 2 unde am interpretat pentru elevii Școalei în 2 audiții cele 6 Sonate și Partite de J.S. Bach pentru vioară Solo

În **1963-1964** și **1964-1965** am fost profesor de muzică de cameră la Conservatorul Ciprian Porumbescu

În **1964-1965** și **1965-1966** am fost Conferențiar la clasa de violă a Conservatorului

În prezent urmez după pensionare pentru vârstă la Catedra de violă de la Conservator având și un număr de ore de vioară la Liceul de Muzică Nr. 2 din București.

La vioară prepar activitatea a 9 piese pentru vioară și pian ale mele în catedra de coarde și un Recital pentru 50 de ani de activitate muzicală

29 Nov.1964 – Sandu Albu

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Viorel Cosma
Original Texts and Documents.
Music History in Autobiographies
The Sandu Albu Archive

The name of violinist, conductor, composer and teacher Sandu Albu (1897-1978) is engraved in the annals of Romanian music because ever since the interwar period he disseminated and thoroughly popularized our music in Asia (Iraq), granting primacy to the oeuvre of George Enescu (whose disciple he was between 1929-1930 and 1934-1936).
His return to Romania (1959) marked the beginning of a teaching career at the "George Enescu" Music High School and at the Music Conservatoire, concluded at the Pedagogical Institute in Bucharest, where he founded a prestigious department of violin and viola in Romanian artistic education.
The activity of the Romanian violinist and teacher stands out in Romanian memoirism through the international career he forged at a time when our national school asserted itself within the international context.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro